森直人｜編

新しいJムーヴィーの読み方

日本発 映画ゼロ世代

CineLesson別冊

サブカルチャー
ホラー
心理
俳優
制作
演出
物語
ピンク
歴史
系列

新鋭・気鋭作家50人の最新情報

日本映画は生まれ変わった！

〈世界〉をつなぐジャパン・スタンダードの確立

カバー写真ー「ココロとカラダ」(DVD発売中)

新しいJムーヴィーの読み方

日本発 映画ゼロ世代

CineLesson 別冊

森直人─編

フィルムアート社

Contents

2 地殻変動としての〈現象(シーン)〉を読む

3 〈ゼロ世代〉の監督たち

世界を新しく読み替える！

4 これからの〈表現スタイル〉を読む …… 165

マップ

コラム

『ココロとカラダ』安藤尋監督

00

日本発　映画ゼロ世代とは何か？

森直人
NAOTO MORI

誰もが気づいているだろう。いつの間にか、日本映画がずいぶん身近な存在になっている。拡大チェーン系ではハリウッドの大作を抑えてヒット作が続出し、海外からはリメイクの依頼や映画祭での受賞など、注目度が高まる一方、かつて〝国産物〟を覆っていた世間のネガティヴな偏見は、仕掛人の世代交替によるポップ・コーティング化の波もあり、イメージの逆転が完全に起こった。また、デジタル技術の急速な発達で、映画製作の低コスト化が実現。大学や専門学校での教育も活発になり、いままでなら埋もれていたかもしれない若い才能が、どんどん監督デビューできる時代にもなった。メジャーからインディペンデントまで、軸は複雑なクロスを見せつつ、いろんな方向、角度から、現在の日本映画は非常にブ厚い層を形づくっている。

こんな状況は初めてのことだ。二〇〇〇年代、あるいは二一世紀に入って、日本映画のモードは、まるで新進のカルチャーのように（！）、明らかに変わった。そしていまも、現在進行形で変わりつつある。

「**映画ゼロ世代」とは**、そのような二〇〇〇年代の複雑な変容を生きる、**日本発の映画と映画人、映画状況、全体の総称だ**。それは決して、統率的な言説に回収されることはなく、様々なベクトルが入り交じった状態で、いわば〝柔らかなダイナミズム〟となり、不思議な輝きを放ちながら、繊細かつただならぬうねりを起こしている。

もちろん、すべてが明るい光で満たされているわけではない。〝変わりつつある〟という過渡期であるから

には、容易には納得しがたいねじれが、多々見受けられるのも事実だ。たとえば興行価値の要請から、クリエイターの個性より企画のポピュラリティが先行される傾向。〝共感の回路〟を設置する際に起きる、感性と観念のバランスの崩れ。復興と保守化は紙一重……おそらく、こういった〝両刃の剣〟をたくさん抱えながら、日本映画は、まだ誰も見たことのない領域へと歩みを進めている。

だが観客、そして批評の立場からすると、そんな危うさも含めてスリリングなのだ。映画に関わる者たちの、過渡期での複雑な闘いの様子、あるいは時代の必然が生んだ無意識の結晶。こうして二〇〇〇年代を走る、日本映画の現状の総体＝「映画ゼロ世代」を、そのまま真摯に見据え、併走し、時には予測する形で、詳細な論考と分析を試みたのが本書である。

ここでは多種多様な傾向を持つ論者たちにより、いまの日本映画が抱えるさまざまな問題が、ポリフォニック（多声的）に語られている。むろん単純な要約は不可能だが、しかし、自然と重なった共通の問題意識、すなわち本書の柱となる基本テーマは、結果として明確に浮上した。次の三つである。

A　作家主義の切り崩しと変容

監督のアティテュードが柔軟化し、オーディエンスが理解しやすい内容に立った、等身大の物語が作られはじめている。その結果、過去の作家の作風を受け継ぐというクリティカルな継承が希薄になるが、表現の風通しが良くなり、経済効果も上がる現象が起きている。

B　作品から現象へ

もはや「ジャンル」や「作品」というレベルが映画単一のとらえ方では成立せず、コミックや音楽などを複合的に含んだ「ポップ・カルチャー現象」として見えはじめている。オーディエンスも映画読解から現象

体感へ、鑑賞のレベルをシフトチェンジしている。

C　ジャパン・スタンダードの確立

外国映画と日本映画が共通のテーマを持ちはじめ（たとえば「痛み」を主題にした内外の映画）、かつＪホラーのような「日本発」の映画が海外に発信され、世界性を伴った「日本基準」が形成されつつある。

また、本書の論旨を理解するためには、八〇年代〜九〇年代の日本映画状況という歴史的前提の認識が必要である。その時代に関しては、九九年に刊行した『〈日本製映画〉の読み方』（フィルムアート社）で充分に総括している。前世紀最期の二〇年は、映画表現の最終的解体と、再構築に向けての実験が果敢に試みられた時期だと回想する。そのラディカルな季節を通過したあとの映画の表情を、本書では、極めて繊細に読み取ったつもり。

作品から現象へ、というテーマに付け加えれば、「映画ゼロ世代」の現象には、もちろん我々映画を観る側、批評する側も含まれている。その意味で本書は、「映画ゼロ世代」への参加をうながす本でもある。〝いま、ここ〟をリアルに呼吸する高感度な読者諸氏の思考を、鋭く刺激することを願ってやまない。

〈映画ゼロ世代〉 監督出身系列MAP

蓮實重彦
[映画批評家]

影響

立教大学系
黒沢清、万田邦敏、
青山真治、塩田明彦、篠崎誠

パロディアス・ユニティー
（映画自主制作サークル）

中島貞夫
[映画監督]

影響

大阪芸大系
庵野秀明、橋口亮輔、熊切和嘉、
宇治田隆史、山下敦弘

真夜中の子供シアター
（映画制作集団）

早稲田大学
提携

PFF系
[ぴあフィルムフェスティバル]
石井聰亙、黒沢清、犬童一心、熊切和嘉、
風間志織、橋口亮輔、矢口史靖
井口奈己、奥原浩志、古厩智之、筧昌也、
内田けんじ、高橋泉、村松正浩、
犬童一心、塩田明彦、園子温、大谷健太郎、
篠原哲雄、李相日、タナダユキなど

イメージフォーラム付属映像研究所
井口奈己、望月六郎
井口昇

今村昌平 [映画監督]
佐藤忠男 [映画批評家]
創設者

日本映画学校
三池崇史、本広克行、
山口雄大

映画美学校

日大芸術学部系
冨永昌敬、石井聰亙
古厩智之、長崎俊一

opaluc
（映画制作集団）

ファンタスティック映画祭
北村龍平
山下敦弘

テレビから映画界へ
岩井俊二、犬童一心、本広克行、
宮藤官九郎、中野裕之、石井克人、
是枝裕和、諏訪敦彦、三谷幸喜、
中島哲也、井上靖雄、石川寛

本書P196「映画監督になる方法」参照。各系列中、監督名が重複する場合もあります

座談会1

阿部嘉昭＋轟夕起夫＋森直人

〈現象〉としての日本映画ブーム。そのドラスティックな変化とは？
中島哲也、クドカンから山下敦弘まで、三人の気鋭映画批評家が白熱討論

21世紀、開かれた作家性が〈世界〉をつなぐ

Kashyo Abe
Yukio Todoroki
Naoto Mori

『下妻物語』から始まる〈現在〉

森　三人とも高く評価している『下妻物語』から話を始めましょうか。これは観客ウケも非常によかったわけですが、たぶん二〇〇〇年代以前にはなかったフォルムの映画だと思うんです。監督の中島哲也さんに話を聞くと、「下妻の風景はジョン・フォードを意識した」とか、「最近の『チアーズ』や『アメリカン・パイ』を意識した」とかおっしゃっているんですけど、できあがったものはそれとまったく関係ない（笑）。作り手に作品についての話を聞いても、秘密はまったく解けない。そういった意味で批評の役割も明確にある気がします。

阿部　僕は試写じゃなくて劇場で見たんだけども、ちょっとした文化記号的ひねりに対して、客がわんわん笑っていて、反応がえらく早いのが印象的だったね。話法は複雑。深田恭子のナレーションがあって、そのナレーションによって画面が自在に飛んでゆく。駅にテレビモニターがあって、そのモニターに近付いたら、そのモニターの中から新たにドラマが始まってしまうとか、アヴァンギャルドな話法。そういう自在性っていうのは、嶽本野ばらの原作にあったものなの？

森　原作とは別物だと思います。また中島監督が参照した映画とぜんぜん違うものになっている。ある種、天然の作用が働いていて、映画の文脈というよりは、自然にハイブリッド化されている表現の部分が多くあります。現代という時代の水準みたいなものを、すごく示していると思う。文化的記号みたいなものを出すスピードと、それを観客が自然に受け止めるということも連動している。ということは、そこである種の作家主義（演出におけるスタイルを確固ともった監督の作風／作家性を支持する考え）的なことは壊れている、と言えますよね。

阿部　『下妻物語』は視覚変化の情報量がものすごく多い。その視覚変化を満身で受けとめ、それが身体的な昂揚につながると

いう意味で映画的。TV的じゃない。だから『下妻物語』を僕は評価した。展開されるサブカル文脈に乗っかった上での文化記号も、今の時代の多様な差異を差し出している。その意味で単純に現代的。物語が立脚している場所が下妻だったり牛久の大仏だったりする、そのズレも笑える。ただ結局、話自体は女の子同士の友情だし、ラストタイム・ミニッツ・レスキュー（最後の数分間の救出劇）だし、自分の才能を信じよ、という教訓譚だし、映画の王道なんだよね。

いずれにせよゴージャス。でも九〇年代の日本映画は総体的にもっとキリキリっと痩せていたんだよ、鋭くて。九〇年代の鋭かった監督というと、黒沢清とか阪本順治とか瀬々敬久とか北野武とかが挙げられる。だけれど、そういう映画はずっと客が入らなかった。入らなかったから結局みんな変わっていって、特に阪本順治は変わったことによって迷走し始めていると思う。しかし中島哲也はそういうアポリア（難問）をあっさりクリアしちゃっている。

轟　これってけっこう、みんなノーマークだった、というか、死角から出てきた映画でしたよね。僕自身、見る前は、期待値が低かった。ポスターのビジュアルなんかもファンシーすぎて「これはどうかなぁ」と思ったもんです。ところが見た後、知り合いの女性編集者と熱く語ってしまった。事前には監督にしても、主演の深田恭子、土屋アンナにしても、それぞれのジャンルで活躍してはいたけど、三者が合わさったとき、どんな世界を生みだすのか見えなかった。その〝未知数な力〟が、魅力に転化していると、闇雲に人に伝えたくなるんですよね。

阿部　単純に口コミで入ったのかな？

森　口コミが大きいですよね。

阿部　原作の嶽本野ばらのファンはどのくらいいるの？

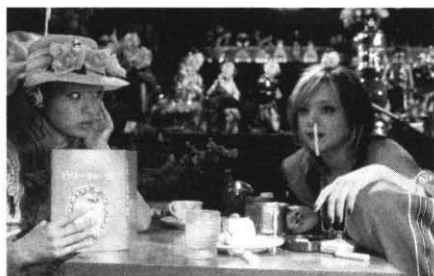
森　すごく多いわけではないですよ。あくまで特殊な部類であるから。

轟　見に来た層は、年輩から若者まで幅広かった。

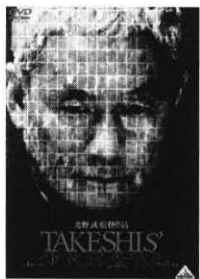
阿部　ストーリーラインの芯以外にも、そこにくっついているものがポップ。ピンク色のデペイズマン（本来あるべき場所から物やイメージを移し、驚異を与えること）的な使い方とか、音楽の使い方とか。

森　異常な量を使っていますよね。

阿部　それと、俳優がみんなか

『下妻物語』はすごく現代という時代の水準を示している。文化的記号みたいなものが出すスピードと観客が自然に受け止めることが連動している。——森

2000年以前にはなかった、〈今〉を象徴する映画
©2004『下妻物語』製作委員会（発・小学館、アミューズソフトエンタテインメント株式会社、税込12600円）

わいいとかね。そのへんが結局、全部肯定的な印象に変わっていく。

森　この映画には、まったくネガティブな要素がないですね。

『Takeshis'』ずば抜けて優れた作家性をもつ北野武のゆくえとは？　©2005 バンダイビジュアル TOKYO FM 電通 テレビ朝日／オフィス北野、販・バンダイビジュアル、06年4月7日発売

90年代の日本映画は、もっとキリキリして痩せていた。鋭くって。黒沢清、阪本順治、瀬々敬久、北野武とか。だけれど、そういう映画はずっと客が入らなかった——阿部

それが魅力だと思う。

『Takeshis'』、作家性は閉じているか

阿部　『下妻物語』は、ディテールが多すぎて語りにくい部分がある。じゃあ、例えば『Takeshis'』はどうかっていうと、これもものすごく複雑でわからない。ただこっちは結局、ふたをあけてみると壊滅的に客が入らなかった。

森　ずっと北野武の映画を見続けてきて、いろいろ原稿を書いてきた人間にとっては、分析自体はしやすい素材って感じはしましたけどね。ただ、今回は、今まで以上に読者にこれらのレトリックがちゃんと届いているのか、書きながら不安になりました。

阿部　『下妻物語』と同じ複雑さがありながら、なぜ『Takeshis'』のほうが観客に否定されるのかというと、世界に向けての広がりがないという判断が生じたんだと思う。『Takeshis'』は一回目見ると、すごくおもしろいんだよね。二回目見たら、僕は評価を下げた。つまり「北野武がビートたけしを殺す」というのは、実は『ソナチネ』の時点で、すでに一度、図式として出ている事柄だから。較べたら『ソナチネ』のほうがシャープだし。

　今回、武は二役をやっている。一方が俳優志願者の貧乏な北野武。他方がテレビ人の超売れっ子のたけし。ビートたけしが北野武に会ったときから、他の俳優の布陣にも二役が連鎖してくる。それは一種の武の数学的想像力でもある。しかもそれまでの自分の作品の引用も連続してくるんだけど、大きな問題は、今までの作品と同じ絵柄が出てきたときに、武は同じ所にいるんだけれど、老けちゃってるんだよね。そこでマイナスイメージが出るのと、要約できない点で

『ソナチネ』「北野武がビートたけしを殺す」という図式が初めて試みられた

は『下妻物語』と同じなんだけど、その要約のできなさが、暗いのね。作家性に関わるものだから暗いんだ。武の場合は武本人に全て判断基準が収斂してしまう。

轟　閉じたルールのなかで遊んでいる感覚が『Takeshis'』にはあるんですよね。しかもそのルールは、さんざん批評でいろんな切り口で語られてきた。だからだんだん、衝撃は薄れてくる。

阿部　相変わらず画面が殺気立っている見事な部分とかはある。あるいは死体がずーっと道路にあって、タクシーが死体をよけながら危うく走るところなんか「撮ってるな」って感じもする。

轟　あれ、本人の実際の夢らしいですけれど。

阿部　でも、結局それでは「作家、武」がすごいっていう話になっちゃう。それだけだと映画は、当たらないんだよね、今は。

森　翻って『下妻物語』になるんですが、たぶん『Takeshis'』に代表されるすごいメジャーなパーソナリティをもちつつ難解さにはまり込んでいく映画と、『下妻物語』のように、ある時代だったら前衛的といわれた方法を使いながらも、まったくの明解さに突き抜ける映画は、ベクトルが逆だと思うんです。『下妻物語』のよさは、案外その友情物語だったりするという、一番ベーシックな土台の構造に支えられているところがある。

阿部　それは結局、『下妻物語』が「作品」というよりは「現象」に近いものからだと思う。『下妻物語』の場合はいろんな文化記号の出入りがあっても、全部同時代的なんだよ。つまり原宿だったり、下妻だったり、場所の違いがあるにすぎない。『Takeshis'』の場合は縦軸なんだ、文化記号の提示が。ラスト、機動隊が出てくるときも、六〇年代末の学生闘争とか全部、縦。武の過去の作品についても全部、縦に出てくるわけだし。

> **閉じたルールのなかで遊んでいる感覚が『Takeshis'』にはあるんですよね。だからだんだん衝撃は薄れていく――轟**

森　縦というのは要するに、作家性ということですよね。自身にもっている歴史性がそのまま出る。

阿部　今はスーパーフラットの時代でしょう。過去を俯瞰的に振り返るとすると、すべての差異がうやむやに消えちゃって、同一平面にフラットに出てくるだけ。むろん僕の世代はできるんだけど、今の若い観客だと縦軸の文脈を構成できなくなっている。

宮藤官九郎をどうとらえるか

森　ところで、『下妻物語』を見た時に、似てると思ったのが『木更津キャッツアイ』なんですよ。しかし宮藤官九郎は作家性の人だと思うんですね。自分のパーソナリティとか、縦の歴史軸とかをすごい出す。にもかかわらず『木更津キャッツアイ』もハイブリッド的な表現でテレビに出て、異端ぽい扱いになっていた。映画になっても、話法もどこか似ているし、記号の出し方も似ている。宮藤官九郎は、あくまで武に近いやり方でやっている気がするんですが、でも観客の受容からいえば、作家性がわか

『木更津キャッツアイ』ハイブリッドな表現が異端的な匂いを放つクドカン作

らなくても気にしてないという微妙で重要な問題がある。

阿部　『タイガー&ドラゴン』が、たぶん宮藤官九郎の達成点でしょう。テレビのドラマは食事中でも鑑賞可能という要請があるけど、宮藤官九郎のドラマは目が離せない。伊東美咲という女優を最初に〝バカ〟に使ったのも宮藤官九郎で「すごい使い方する」って思った。俳優を愛してるからデペイズマン的な使い方ができる。むろん森さんの言う通り作家だから、落語を高度に活人画化するなど縦軸なんだよね。でもテレビドラマの水準をものすごく超えているから、作品レベルで「すごい」となる。『真夜中の弥次さん喜多さん』も、縦軸がえらく伸びる。しりあがり寿の原作マンガがむろんそうだけど、江戸時代をベースにしながら、男色不安→シャブ中という未来型の文脈まで出してくる。錯雑とした双六。あれは客入ったの?

轟　単館だけどロングランしてましたよね。宮藤官九郎は案外ベーシックな人じゃないですか。『タイガー&ドラゴン』も、かつての「寺内貫太郎一家」とかの郷愁に溢れていると思った。それをそのまま出さないところが彼独自の作家性ではあるんですがね。

『下妻物語』は「作品」というよりは「現象」に近いものだと思う。宮藤官九郎は構成力がある。内在的な規則をつくってパズル化するのが真骨頂。――阿部

阿部　宮藤官九郎は構成力がある。内在的な規則をつくってパズル化するのが真骨頂。

轟　『下妻物語』と『キャッツアイ』と『Takeshis'』で比べると、奇しくも「お笑い対決」みたいになる。それぞれのバックボーンに、「なにを笑うか」という問いに観客の姿が見える。単純に二分してしまえば、今時の笑い、瞬発力に賭けた勢いが『下妻物語』と『キャッツアイ』にはあって、武の映画は構造的に走り過ぎて人を迷わせる。むしろ、そこは狙っている線なんだろうけども、ともかく、観客の指向は「泣きと笑い」、この両面に特化されてきています。

八九年を分岐点とした日本映画の変化

森　そうですよね。『下妻物語』『キャッツアイ』をとっても、シネフィル（映画狂）的な文脈で語るのは無理がある。また他方で、映画然とした表情をもちつつ山下敦弘だとか、反応のいい新人も出てきている。そういう人たちと前世代を比べると、なにか違う傾向があると思いますか?

阿部　前世代というのは、武なども含めてということ? 図式整理します。日本映画が変わったのは、八九年からでしょう。北野武と坂本順治がデビューし

て、ピンクの四天王のうちの三人がデビューした年でもある。八九年は世界的に言えば、ベルリンの壁が壊れて天安門事件があって、日本でいえば昭和が終わった。昭和が終わったというのは、「物語の縛り」がとけたということだと思う。昭和がずっと無意識に埋蔵していたものがその瞬間わーっと出てきた。それが「非物語」として現われた。当時はテレビのトレンディドラマの全盛期が始まろうとしていた。AVが全盛期を迎えた。俳優も八九年の時点で二分されると思う。テレビで顔の売れている俳優か、そうでないか。そうなった場合にテレビは有名性の世界だから、顔と物語で映画を中心化させる。鋭い映画は逆に向かった。『下妻物語』のどこがすごいかといえばフカキョンの顔も土屋アンナの顔も中心化するところ。歴史的な再逆転の認識があるんだよね。

『Takeshis'』に話を戻すと、カメラを自分に向けて自分の行動を撮るセルフドキュメンタリーが増えてきた。「私」と関わるだけで「世界を語る」逆転が生じる魔法に目覚めた個人作家たちがいる。ドキュメンタリーは変わってきている。社会構造に対して義憤を感じ、運動論として映画を撮ることが成立しにくくなっている現在、撮影行為の可能性が根本から捉え返されているんだと思う。『Takeshis'』の場合は、武にしか届かない。あるいはテレビ界はこうなっているんだ、という批判にしか届かないというのがある。そこが、「閉じてる」「暗い」という感覚にもなると思う。

「何を笑うか」という問いに観客の姿が見える。今時の笑い、瞬発力に賭けた勢いが『下妻物語』と『木更津キャッツアイ』にはある——轟

深田恭子も土屋アンナの顔も、際立ち、中心化している
©2004「下妻物語」製作委員会（発売・小学館）

　で、八九年の段階で新しい監督が出てきたとかピンク映画の質が変わってきたということがあったけど、その前の八八年にロマンポルノがなくなり日活のスタジオの稼働率が下がるんだよね。だからスタジオで撮られない映画が九〇年代に増えてきて、そこでも日本映画は絵柄的に大きな変化を刻みだした。つまりあり合わせのアパートやマンション内、外景で撮る。映画がもっていた人工性が消え、ロマン化する部分がなくなっていく。役者の体も服を着てようが着ていまいが、全部輪郭が裸の状態で出る。僕が若い映画好きの女の子に聞いてみると、好きといわれる映画はみんなそういう映画だよね。「しぐさとか動作がリアル」という言い方をする。

オーソドックスなものへの回帰か、保守化か

森　「しぐさ」という言葉に通じると思うのですが、要するに細部ということですよね。そうい

う「リアルなしぐさ」というのは『下妻物語』でいうと文化的な記号がディテールということで似たような受容のされかたをしているような気がする。
　阿部さんが語られてる八九年に映画が転換したというのは、確かにその通りだと思う。でも、そこで一回更新された北野武のような映画が今、古く見えてきたりするのはなぜか。実はもう一回転換があったと考えるべきで、さきほど轟さんが「宮藤官九郎は基本的にオーソドックスなタイプだ」と言ったように、ある種の古典性だとかオーソドキシーがキーワードになっていると思う。それは例えば観客の余裕という問題もある。やっぱりそういうオーソドックスな強さというのは、『下妻物語』がもっている本来の映画ならではの豊かさとも繋がるかもしれない。そういう強さというのは、大文字の物語とかを再認識せざるをえないところがある。

「宮藤官九郎は基本的なオーソドックスなタイプだ」と言ったように、古典性とかオーソドキシーが今の時代のキーワードになっている——森

阿部　不満なんだけどね。それは一種の保守化でしょう。
森　そこを諸手をあげて賛成かというと別ですが、僕は九〇年代の映画は世代的にジャストなのでずっと見てきて思ったのは、個々の作家性といっても、例えば当時、黒沢清や青山真治も、自分たちの問題意識のなかでひねった構造を出して、強度はすごいんですけど、どこかみんな似てくるところがあるんですよ。
轟　ああ、自己相似性になってしまう。
森　似たようなことを考えている人は、似たようなことをするし、内省に向かえば向かうほど閉じるから、むしろ似てくるんですよ、難しさの質が。
轟　みんな『Takeshis'』みたいに「kiyoshis'」とか「shinjis'」みたいになっちゃうってこと?
森　そうそう。だから総体的にだんだん刺激がなくなってきて。いまはオーソドキシーということが拡散して表れていて、その現象はやはりおもしろい。
轟　ちょっと話が飛躍しますが、無理矢理な企画をぶつけられて、それを四苦八苦しながら撮った映画のほうがおもしろいんじゃないかなぁって、最近考えたりする。かつてのプログラムピクチャーの可能性というのは、題材的にもめちゃくちゃな制約のなかで、自分の色を出すというおもしろさがあったじゃないですか。
森　九〇年代の映画は、風穴が開かないもどかしさがあった。そこに比べて今の映画が気持ちいいなと思うのは、どこか良くも悪くも、「お仕事感覚」があって、そのなかで撮らざるをえないという状況が出てきている。例えば山下敦弘にしても行定勲に

「トカレフ」阪本順治監督の尖った感覚が炸裂した問題作

しても、こういう受け身性の高いタイプは九〇年代は突出しなかったと思うんです。でも彼らは与えられたものに、多少違和感や無知があったとしても、自分なりのやり方を考えて踏み切るわけですよね。

轟　行定監督は昔、「東芝日曜劇場」で鴨下信一（『岸辺のアルバム』『ふぞろいの林檎たち』『白石加代子の百物語』などの演出家）の助手をやっていたことがあったらしくて、その姿勢に影響を受けていていると聞いたことがある。どんな脚本がきても自分で書き換えていって、四五分のなかに納めつつ、自分のやりたいことをやってしまうワザと姿勢に。

阿部　作家性が二次的に出現するということ？

森　そう。宮藤官九郎もそういうことで説明できると思う。武のなかにも、本当はその感覚がどこかにあるんですけどね。

轟　それが『座頭市』のときはうまくいった。

阿部　客が入ったから「うまくいった」とはいえるけれどね。ただオリジナルの「座頭市」シリーズを見ていたら目も当てられない。

　さっきチラっと言ったけれども、八九年の断裂で物語の縛りがなくなったという話をしたときに、当時の脚本家たちはよく理解してなかったんだけれども「構成力がないような構成をする」映画がどっと出てきたんだよね。映画の脚本に必要な構成とかを全部度外視して、それが僕なんかにはすごい新しく見えた。とんがって見えた。たとえば阪本順治の『トカレフ』だって、瀬々敬久だってそういう受けとめ方をした。

廣木隆一という存在

森　じゃ、世代に関わらず八九年、九〇年代には一線に入れなかった作家・廣木隆一とかが、むしろ二〇〇〇年以降のほうが、いい仕事をしているなぁと思うのはなぜでしょうか。

阿部　あの人は出来がいいのと悪いのとぐちゃぐちゃだよね。そういうことで言えば、廣木隆一というのはフィルモグラフィが中心化しない。変な存在だ（笑）。

森　それに関連していうと、たぶん九〇年代には、二次的な作家性は弱さだとか、ある種のぜい弱さと受け取られ、表現として認められにくいところがあった。ちょっとなにかが足りないな、みたいな。それがむしろ今だと、変な我をはるとかではなくて、単純にいい仕事になってきている。しかもどこか同時代的なカラーと合致するような面が今になって出てきた感触がある。

阿部　廣木隆一は『ヴァイブレータ』も悲哀が素晴らしいけど、ホントにびっくりしたのが『ガールフレンド』だった。こんな映画

『ヴァイブレータ』2000年以降の謎の存在、廣木隆一監督作
©2003「ヴァイブレータ」製作委員会　DVD（発・販ハピネット・ピクチャーズ）

が撮れるんだっていう驚きがあった。山田キヌヲと河井青葉という女の子が二人いて、カメラマンのキヌヲが被写体の青葉に質問しながら撮っていくシチュエーションがある。「好きなミュージシャンは?」「アジカン」とか、「矢沢あいはだいたい読んでる」とか。「えっ!廣木はアジカンはわからないだろ」って。あるシチュエーションだけ決めておいて後は勝手に俳優にやらせたっていう。それでものすごく生き生きした。こういう演出もするんだと思って。

森　それを観客がどれぐらい見てるかはまた別になりますけどね。

阿部　地元のTSUTAYAでも一本しか入っていない。「女の子の現在」のままならなさが美しく撮られた傑作なんだけど。作家軸では人は見ない。それで企画軸の企画が生じてくる。ただ、さっき出てきた山下敦弘なんかは、僕は『リアリズムの宿』までは買っているんだけど『くりいむレモン』や『リンダリンダリンダ』は「これをやらせちゃうか」って思ってしまう。今はプロデューサーが、ポテンシャルがまだ見えなくても、若手で意欲的なこの才能なら撮れるだろうっていうのを当ててくる。発想としては正しいと思う。ただ結局、例えば演出の間の作り方とか、一つのフレームの中に人物をどう置くかとか山下の個性があったとして、これらの映画では、そうした山下の個性が消滅しちゃってる。スケールアップじゃない。むろん『リンダリンダリンダ』は企画としては当たりだと思う。ただ僕らは、作品を評価したいという思いもある。

［一一二ページへ続く］

I

〈ゼロ世代〉の監督たち

ジャパン・スタンダードを確立！

1960年代後半〜70年代生まれ

01 行定勲
02 宮藤官九郎
03 安藤尋
04 豊田利晃
05 熊切和嘉
06 山下敦弘
07 清水崇
08 李相日
09 大谷健太郎
10 矢口史靖
11 いまおかしんじ
12 風間志織
13 石井克人
14 井口昇
15 奥原浩志
16 曽利文彦
17 古厩智之
18 北村龍平
19 女池充
20 河瀬直美
21 注目される新人たち

筧昌也／冨永昌敬／奥秀太郎
タナダユキ／西川美和／本田隆一
高橋泉／内田けんじ／井上靖雄
山口雄大／井口奈己

行定勲

ISAO YUKISADA 1968_

作家性と職人性、極私性と大衆性「あいだ」をジャストに立つバランス感覚

- GO
- きょうのできごと
- 世界の中心で、愛をさけぶ

モラトリアムとプロフェッショナリズム

売れっ子監督、との称号がいま最もふさわしい人である。そうなった理由を一言でいうならば、〝希有なバランス感覚〟以外になかろう。作家性と職人性、極私性と大衆性のあいだ……いかにも単純な図式だが、しかしこの「あいだ」の中で己のジャストな立ち位置を決めて、キープする作業が、クリエイターにとっていかに重要であり、難しいことか。自分を貫くために「うまくやる」こと。現在の日本映画界において、そのいちばんクレバーな実践者が行定勲だ。そして二〇〇〇年公開の『ひまわり』から、どんどん場所を獲得／拡大していった彼の資質とやり方は、ゼロ年代の時代性をよく反映しているように思われる。時代性と普遍性のあいだ、の中でのバランス感覚も含めて。

一般に、行定の出世作は『GO』(01)とされることが多いが、これはあくまで原作・**金城一紀**×脚本・宮藤官九郎×主演・窪塚洋介とのコラボレーションの中でこそ評価されるべきものであろう。いかにも行定らしく、また表現者としての自己言及性が強いのは、おそらくその次作である『ロックンロールミシン』(02)だ。

インディーズ・ブランドを立ち上げて服を作る若者たちを描いたこの映画は、**鈴木清剛**の同名小説が原作だが、行定は自分自身にリンクするものとして『GO』の前から映画化を望んでおり、しかも読み替え作業の中で、映画は小説とのニュアンスのズレが浮き出ている。「小説だと、会社員を辞めてしまう賢司が主体なんですが、僕自身は池内博之君が演じたデザイナーの凌一に近いんです」(『別冊カドカワ』創刊号)。ゆえに原作だと、ブランド・メンバー三人への懐疑心が抜け切らないサラリーマンの賢司は、映画の場合、ずっと素直に彼らの在り方に惹かれてゆく。行定は基本的に、社会的には青臭さと見られがちな表現欲求への忠実さ、ピュアネスの味方なのだ。その一方で、しめ

Profile
一九六八年、熊本県生まれ。林海象、天願大介、山本政志、岩井俊二の助監督を経て、『OPEN HOUSE』(97・公開は03)で初監督。TVドラマ、CMの製作も手掛けている。代表作に『GO』(01)、『世界の中心で、愛をさけぶ』(04)などがある。

『ロックンロールミシン』モラトリアムな浮遊感、たいしたことが起こらない一日の一瞬をとらえる

きり直前で満足できないと服を切ってしまう凌一の未熟さを、冷静に対象化する視点もある。その意識は、凌一の先輩である売れっ子デザイナー（演じるのはSUGIZO）が、職業的に成功することの厳しさを告げる姿にも、投影されているのだろう。つまり、モラトリアムな精神を愛しつつも、仕事では誰よりもプロフェッショナル。これが行定イズムの核心である。本質的な矛盾を抱えた両立なのだが、それも先に述べた「あいだ」の中で闘う、あるいは泳ぐ姿勢だからこそ、実現できる〝希有なバランス感覚〟なのだ。青春期がバブルど真ん中世代の監督（例えば、行定の兄貴分に当たる岩井俊二）が、作家的ロマンティシズムへと比較的ハマりこむ傾向を見せているのに対し、やや後続の行定はバブルの洗礼も受けつつ、ポストバブルの荒地への移行に若くして直面した世代。加え、客観的に状況と自己を見つめる性格の力もあり、〝サヴァイヴ〟という感覚を強く持っているはず。かくして身についた、自分のカラーと世間からのニーズの「あいだ」で合法闘争を繰り広げる受動的積極性、柔らかな対応力が、極めて「ゼロ年代的」なのだと思う。

どんなものでも行定カラーに染める力

フィルモグラフィにも、そういった立ち位置の優位

金城一紀
行定と同じ一九六八年生まれの作家。コリアン・ジャパニーズという自らの出自を生かした小説『GO』（講談社）で、第一二三回直木賞受賞。ほかの代表作に、映画化もされた『フライ、ダディ、フライ』（講談社）など。

鈴木清剛
アパレル業界出身の作家。一九七〇年生まれ。小説『ロックンロールミシン』（河出書房新社）で第十二回三島由紀夫賞受賞。

性はよく表れているだろう。たとえば、作風（趣味）的な自己言及性が強い作品として、『きょうのできごと』（03）が挙げられる。原作は**柴崎友香**の同名小説だが（行定の同時代文学の熱心なチェックぶりにも驚かされる）、これはまさに、行定の好みのモチーフを全部詰めこんだような映画だ。『ひまわり』とまったく共通する、ハタチ過ぎの仲間たちがわらわらと集まり、タラタラと夜明けまでの時間を過ごすというアウトライン。そういったモラトリアムな浮遊感を象徴的に示すシチュエーションとして、『OPEN HOUSE』（97・公開は03）での男女が同居しているマンションの一室、『贅沢な骨』（01）での三人同棲の部屋、『ロックンロールミシン』での作業場兼事務所となっているアパートの一室などと重なる、男女七人が戯れる京都の一軒家という共生空間……。〝自分の好きな世界〟をただ提示して、たいしたことは起こらない一日の様子を、ひたすら淡々とつづってゆく作風。もちろん劇映画としてのフォルムはビシッと締めているが、これは行定にとって出来うる限りの、プライベートな色彩の濃い一本だろう。だが彼は続いて、あのメガヒット作品、『世界の中心で、愛をさけぶ』（04）を堂々と放ってしまうわけである。

極私的な『きょうのできごと』と、大衆的な『世界の中心で、愛をさけぶ』。両極のどちらにも行けるこの振幅の広さも、「あいだ」の論理ゆえに可能であることは、もう言うまでもなかろう。ただここで重要なのは、行定が大衆的な方向を志した時、それは単なるセルア

『世界の中心で、愛をさけぶ』極私性と大衆性、希有なバランス感覚をもつ行定のメロドラマ

柴崎友香
大阪出身の作家。一九七三年生まれ。小説『きょうのできごと』（河出書房新社）が映画化を受けてヒット作に。ほか『フルタイムライフ』（マガジンハウス）など。

片山恭一
作家。一九五九年生まれ。八六年に小説『気配』でデビュー。映画のみならずTVドラマにもなった『世界の中心で、愛をさけぶ』（小学館）は純愛ブームを巻き起こし、社会現象となった。

ウトを意味するのでは全然ないということだ。**片山恭一**の大ベストセラー小説を映画化した『世界の中心で、愛をさけぶ』も、しっかり行定カラーに染め上げられている。いや、その言い方は微妙に正しくないかもしれない。なぜなら行定は、東宝からこの企画が来た時、死生観を扱う内容が『ひまわり』とカブっているという理由で、一度断ったのだという。「同じことを二度やるのもどうかと思ったんです」（『キネマ旬報』04年5月下旬号）。そこで映画化の実現にあたり、原作で描かれた高校生の切ない初恋物語に、生き残った男性の現在のシークェンスを加えた二重構造へとアレンジすることが提案された。その作業により、『ひまわり』で提示された死生観が対象化され、ひとつ先の人生の風景が導き出せるのではないかと。しかし面白いことに、初恋の回想／喪失感を伴った現在の二重構造というスタイル自体は、『ひまわり』でも使われた行定の好みの方法論なのである。かくして完成した『世界の中心で、愛をさけぶ』は、友人を事故で亡くしたという自らの体験をベースに書き上げたオリジナル脚本による劇場デビュー作、いわば行定の原点と呼ぶべき『ひまわり』の、メロドラマ的発展型という様相を持つことになった。

また、回想で語られる一九八六年のシークェンスには、当時、実際に主人公たちと同じく地方在住の高校生だった行定の、個人的な記憶が込められている。**佐野元春**の『SOMEDAY』や**渡辺美里**の『きみに会えて』というヒットチューンが、深夜ラジオから流れてくる描写などに、彼の極私性はなにげに表出されているのだ。そして行定が助監督として付いていた彼の師匠格、岩井俊二の作品群でよく知られる名カメラマン、故・篠田昇の遺作としても素晴らしい成果を残した。

このように『世界の中心で、愛をさけぶ』は行定的立ち位置の美しい産物なのだが、ただ本作の成功により、彼の立つステージに変化が起こったのは、確かだ。

『ひまわり』／『きょうのできごと』／『世界の中心で、愛をさけぶ』の三角形までが行定の第一期だとしたら、吉永小百合主演の大作『北の零年』（05）から、彼は第二期に入ったと言えるだろう。非常に大衆的な場所で勝負することを選んだ行定の決断。そんななか、続く**三島由紀夫**の小説『豊饒の海』第一巻を映画化した『春の雪』（05）では、撮影監督に『戯夢人生』『花様年華』『夏至』のリー・ピンビンを迎え、ヴィスコンティ的な耽美映像絵巻を展開した。かなり実験性の強い試みである。セカンド・ステージでの行定の闘いは、まだ始まったばかりだ。果たしてどのようなやり方を見せてくれるのか、その〝希有なバランス感覚〟を、スリリングな気持ちで期待したい。**【森直人】**

佐野元春
八〇年代に『SOMEDAY』や『カフェ・ボヘミア』など、ポップでありながら先鋭性も高い話題のアルバムを発表し、いまも現役で活躍中。行定の青春時代のフェイバリット・ミュージシャン。

渡辺美里
八〇年代に『マイ・レボリューション』など名曲を多数放ち、いまも現役で活躍中のミュージシャン。映画『世界の中心で、愛をさけぶ』にもゲスト的に出演している。

三島由紀夫
近代日本文学を代表する作家。七〇年に陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地に乱入して割腹自殺。享年四五歳。『豊饒の海』四部作は遺作にして最大の問題作。

02

KANKURO KUDO 1970_

宮藤官九郎

「新しい普通」を求め、俳優、脚本家、監督をこなす Jポップカルチャーのマルチ・クリエーター

↓木更津キャッツアイ
↓真夜中の弥次さん喜多さん

ポストバブル第一世代の「リアルさ」

　クドカンの愛称と共に、**大人計画**の役者から一気に時代の寵児へと駆け上がった宮藤官九郎の作風は、日本のゼロ年代のポップ・カルチャーにおけるひとつの大きな「基準値」であろう。もちろん彼は、バラエティ番組の放送作家や、パンクコントバンド、**グループ魂**のギタリストなどなど、マルチ・クリエイターとして多彩な活動を繰り広げているわけだが、その快進撃のはじまりが二〇〇〇年のTBSドラマ『池袋ウエストゲートパーク』であったことからも分かるように、メインワークである脚本において、とりわけエポックな存在となった。言い換えればクドカンの脚本は、乗れる／乗れない、認める／認めないが受け手によって顕著に分かれる。特に映画畑には、彼の真価を受容する評価軸を獲得できていない人間が案外多い。

　世代、という問題も深く関わってくるだろう。クドカンの刷新性とは、「革新的」というよりも、「新しい普通」をあっけらかんと提出したと形容するのが正しいからだ。七〇年生まれ＆地方（宮城県）出身者のクドカンは、無邪気な少年時代を送った八〇年代をノスタルジアとして抱えつつ、あとはバブル崩壊後から現在まで続く世界の底が抜けたままの日常を過ごしてきた、いわばポストバブル第一世代に属している。

　この時代の刻印から生じる〝土台が崩れていることを自覚しながらの空騒ぎ〟感覚がバリバリ反映された代表作、TBSドラマから映画版へと展開した『木更津キャッツアイ』（02～03）は、青春ドラマのニュー・スタンダードと呼ぶにふさわしい世間の盛り上がりを見せつつ、一方で作品の楽しさも切なさもとにかくピンとこないという年長世代の意見も目立った。新しい内実は、新しい文法を伴って出現するから、参照例のない表現となって、反応に断絶が起こる。

　ゆえに脚本の書き方というレベルで既に、クドカン

Profile
一九七〇年、宮城県生まれ。日本大学芸術学部放送学科中退後、劇団「大人計画」に所属。『真夜中の弥次さん喜多さん』（05）で初監督。脚本、役者、演出、音楽活動と、マルチな才能を発揮している。代表作に『池袋ウエストゲートパーク』（00）など多数。

『真夜中の弥次さん喜多さん』生と死がメビウスの輪のようにつながるループ感

は先人と位相が違うのだ。彼の脚本にはト書きがほとんどなく、台詞の連なりだけで構成されていることは有名であり、つまり優先されているのは、言語感覚とグルーヴである。『GO』(01)、『ピンポン』(02)、『アイデン&ティティ』(03)、『69 sixty nine』(04)といった原作モノのオファーが彼に多いのは、その二点によるリミックス能力を高く買われているからに他ならない。かなりの部分が原作のコピー&ペーストだったとしても、確実にクドカン節になる。そんな在りように対して、いわゆる人間通の自信を基盤にしたドラマツルギーをぶつけても、とりあえず無効に終わるしかない。〝男と女はそういうもんだよ〟みたいな、人生の答えはあまり信用できない。それより日常を構成するディテールや、自分たちを取り巻く空気や時間の流れに、現実感は宿る。なんだか「リアル」の求め方が全然変わってしまったのだ。

サブカル系アイテムの頻出

たとえば、クドカン・ワールドの特徴としてよく挙げられるのが、サブカル系の固有名詞/アイテムの頻出である。**ゆらゆら帝国**の曲名をそのままタイトルにした舞台『グレープフルーツちょうだい』(00)など(この曲名は『池袋ウエストゲートパーク』で矢沢心の台詞

大人計画
クドカンが九一年より役者として所属している当代きっての人気劇団。主宰は松尾スズキ。クドカンが作・演出を手掛ける「ウーマンリブ」シリーズも。

グループ魂
「破壊」こと阿部サダヲ(Vo)、「暴動」ことクドカン(G)、「バイト君」こと村杉蝉之介(大道具など)ら、大人計画所属の役者たちを中心メンバーとする、お笑いパンク・バンド。初期の活動を収めた映画に『グループ魂のでんきまむし』(99・藤田秀幸監督)がある。

ゆらゆら帝国
奇才・坂本慎太郎(Vo&G)を中心とする三人組のサイケデリック・ロックバンド。『グレープフルーツちょうだい』はインディーズ時代の名曲。

『真夜中の弥次さん喜多さん』DVD(発・アスミック/販・角川エンタテインメント)税込6300円

としても使われた）、サンプリング的な借用も多いが、それはタランティーノの九〇年代イズムあふれるDJ的な〝趣味の良さ〟とは大きく違う。クドカンがVシネキングの**哀川翔**やAV男優の加藤鷹をゴールデンタイムに引っぱり出してきたのは、それが男子にとっての生々しい「リアル」だからだ。嶋大輔＝男の勲章などの懐かしネタも含め、そういった記号的細部が切実な共感のフックとなる。いや、その前に、クドカン自身の血肉がそういったもので作られている。**氣志團**との共鳴も、記号の集積という手続きを踏まえないと、むしろストレートな感情の発露にならないのだ、という回路の内在で説明できるはず。それは決して屈折でも逆説でもなく、「新しい普通」の形なのである。

死と生のループ、メタ意識のまなざし

実際、『木更津キャッツアイ』で提示された最大のキーワードは「普通」であり、余命短い主人公ぶっさん（岡田准一）が、あこがれの美礼先生（薬師丸ひろ子）から、野球ボールに「普通」と書いてもらうところが極めて感動的だった。近いうちの死が確定している若者が、日常を「普通」に生きることを志す。これはもちろん、先述した〝底が抜けた世界〟での「リアル」を問うことと、つながっている。現代の「普通」＝「リアル」とはなにか……この難題について誰よりも真摯に哲学しているのがクドカンであり、そんな彼の自意識は、初監督長編映画『真夜中の弥次さん喜多さん』（05）で鮮明に前面化することになる。

しりあがり寿が『東海道中膝栗毛』をベースに、ホモセクシュアル・カップルのサイケデリックな幻覚まみれの旅を描いた異色時代劇マンガを原作にしているが、結果的にこれは、クドカン自身のテーマやモチーフがDEEPに表出された一本となった。まず、男子同士のアッパーな祝祭空間の裏に、死がべったり貼りついている点が『木更津キャッツアイ』とまったく共通している。クドカンは原作マンガの中で、三途の川が流れていて生と死の世界が二つに分かれているイメージに、最も強烈な印象を抱いたという。そこからの延長か、この映画は、全体が「生と死」の二元論に支配される構造を持つことになった。現実（この世）と幻想（あの世）、関所での分断、書き割りとその向こうの世界、そして映画館のスクリーンの中と外……。これら二つの世界を往還する映画版『真夜中の弥次さん喜多さん』は、原作以上に「生と死」がメビウスの環のようにつながっている。生から死へ、死からまた生へ、というループ感覚は、『木更津キャッツアイ』における時間の巻き戻しや、やっとできあがった恋愛の

哀川翔
〝兄貴〟と慕われるカリスマ俳優。『木更津キャッツアイ』での本人役が、お茶の間・再ブレイクのきっかけとなった。映画主演百本記念作は、クドカン脚本／三池崇史監督の『ゼブラーマン』（04）。

氣志團
八〇年代のヤンキー文化をベースにした学ラン姿の人気バンド。リーダーは綾小路セロニアス翔（Vo）。『木更津キャッツアイ』に出演。

しりあがり寿
カルトな傑作から新聞マンガまで、幅広いフィールドで活躍する、いま最も高い評価を受けているマンガ家。『弥次喜多 in deep』（エンターブレイン刊）で第五回手塚治虫文化賞マンガ優秀賞を受賞。

図式をオチで一気に崩してしまうTBSドラマ『マンハッタンラブストーリー』(03)などの〝振り出しに戻る〟(クドカン弁)話法ともリンクしている。

『真夜中の弥次さん喜多さん』で一層明らかになったクドカンのメタ意識には、同じ演劇主体のマルチ・クリエイター、寺山修司の後継者的な要素を感じるのだが、かつて寺山が「私」を探したように、クドカンは映画の中で、**ZAZEN BOYS**のエッジな和洋混合ビートに痺れながら「リヤ(ア)ル探しの旅」を繰り広げる。だが〝底の抜けた世界〟で答えは容易に出るはずもなく、ひたすらループ=堂々巡りに終始するわけで、それが現代の「リアル」哲学に当たる、クドカンの真摯さの証明になっているといえよう。

『木更津キャッツアイ』この映画のキーワードは「普通」である

この力作のあと、クドカンは**クレイジーケンバンド**の名曲をテーマソングにしたTBSドラマ『タイガー&ドラゴン』(05)を発表。『池袋ウエストゲートパーク』&『真夜中の弥次さん喜多さん』の長瀬智也と『木更津キャッツアイ』の岡田准一の最強コンビを主演に据え、落語ブームにも大きく加担したヒット作となったが、メタレベルで落語をとらえつつ、ストレートな情感に訴える構造は、いかにもクドカン的。だが重要なのは、時代劇だった『真夜中の弥次さん喜多さん』に続き、また昭和の松竹喜劇テイストを含む映画脚本作『ドラッグストア・ガール』(04)で軽く萌芽を見せていた、日本の伝統芸能への傾倒を強く示してみせたことだ。これには三〇代後半に突入したクドカンが、〝若者向き〟なるレッテルから脱却しようとする意志もうかがえる。「新しい普通」を打ち立てたクドカンは、さらに自らを更新して、二一世紀のスタンダードな作家に、なるべくしてなろうとしているのだ。

[森直人]

ZAZEN BOYS
クドカンと私生活でも親交が深い、向井秀徳が率いる超絶ロック・バンド。『木更津キャッツアイ』の元になったウーマンリブの舞台『熊沢パンキース』のリメイク版の音楽も担当。向井が前に率いていたバンド、ナンバーガールは、グループ魂のアルバム『RunRun』のコントに参加。

クレイジーケンバンド
異才・横山剣が率いる〝東洋一のサウンドマシーン〟を名乗る人気バンド。『タイガー&ドラゴン』はまず二〇〇二年十二月にシングル発売。それにインスパイアされたクドカンがドラマに使い、その際に大ヒットとなった。

03
安藤尋
HIROSHI ANDO 1965_

世界の果ての淡いブルーの「空気感」
大友良英や鈴木一博と組む新感覚

- ピアス LOVE&HATE
- blue
- ココロとカラダ

魚喃キリコのマンガを映画化した『blue』(01)で、第一線に躍り出た安藤尋は、「空気感」の演出において傑出している監督だ。決してマンガの構図や文体をトレースしたわけではない映画版が、原作から丁寧に移植したのは、白と黒の繊細な描線で紡がれた世界には、淡いブルーの空気が漂っていると錯覚させる、そのイメージ／ポエジーである。撮影・鈴木一博のカメラが、日常の少し特別な空間として現出する海辺の風景、夜明けの空を、風の感触も含めてとらえる中、リコーダーをメインにした、**大友良英**の叙情感と共に軽いトランスに誘いこむ音楽が優しく響き、余白の多い原作が奏でるリズムを再現するかのように、ロングショットと長回しをバランスよく使った、陶然とした映画の時間がゆるやかに流れてゆく。

もちろんこれは、魚喃ワールドの優秀な解釈でありつつ、安藤自身の持ち味でもあるということだ。描かれるのは、市川実日子扮する不機嫌な顔をした女子高の生徒が、同じクラスのクールな女子、小西真奈美に恋愛感情を抱いて、接近する物語。ガールズ・ラブに分類されるものだが、原作が等身大の心情を綴るのに対し、映画ではそこに、安藤の彼女たちを愛でる視線が加わる。このニュアンスの違いに気づくと、『blue』から安藤の好みのモチーフが浮き出て見える。一見大人びている小西が、市川にCDを薦める時、わざわざ**“アズテック・キャメラ”**と発音してみせるように、まだ彼女は、幼い自意識を持てあまし、だがすでに中絶経験を背負った「傷ついた少女」なのだ。そして処女だった市川は、小西と同等になるために男とのセックスを体験する。彼女の“汚れちまった”行動は、潔癖な殉教志向が生んだ聖性の裏返しといえる。

これと同じモチーフが、まるで本作の続編のような『ココロとカラダ』(04)で繰り返されている。地方の高校時代、森の中でレイプされた過去を持つ「傷ついた少女」=未向を追って、東京に元クラスメイトの阿

Profile
一九六五年、東京生まれ。フリーの助監督を経て、ピンク映画『超アブノーマルSEX・変態まみれ』(94)で監督デビュー。以後、TVドラマやVシネマなどで活躍しながら、映画批評も執筆する。代表作に『blue』(01)、『ココロとカラダ』(04)などがある。

魚喃キリコ
イラストも高い評価を受ける人気マンガ家。七二年生まれ。新潟出身。『blue』、『痛々しいラヴ』、『ハルチン』(マガジンハウス)、『南瓜とマヨネーズ』(宝島社)、『Strawberry Shortcakes』(祥伝社)など、恋愛を主なテーマに傑作を多数発表。

『ココロとカラダ』世界の果てにたたずむ彼女たちの姿は、痛ましくも美しい

久根裕子が上京してくる。むりやり同居に持ちこんだ阿久根は、未向が援助交際で生活していると知って、常連の男に処女を捧げる。そこからふたりしてアウトサイドにどんどん堕ちてゆき、やがて行き詰まったあげく、海辺にレンタカーを走らせる。世界の果てにたたずむ彼女たちの姿は、痛ましくも美しい。

初期の『ピアス LOVE & HATE』(97)でも、世界の中心は消費社会に生きる「傷ついた少女」だ。ただし九〇年代的な無痛感覚に覆われており、それはピアッシングと殺人が象徴する。そのヒロインを演じるマリオと、彼女と三角関係にある栗原みなみが共に入浴するシーンには、のちのWヒロインの雛型が見えるようだ。また、ヤクザ物を体裁を取った哀川翔主演の『さらば極道～dead BEAT～』(99)でも、左目に眼帯をした真野きりな＝「傷ついた少女」の、長い髪が風になびくショットに、たまらなくアンニュイでリリカルな淡い「空気感」が漂っている。

いま挙げた四本の劇映画はいずれも鈴木一博&大友良英と組んだものだが、そこを離れても安藤ワールドの妙味はもはや強固なものだろう。例えば彼が監督した、□□□(クチロロ)の名曲『朝の光』のPVでは、夜明けの渋谷を歩く女子とW男子が交錯する映像の中に、淡いブルーの「空気感」が見事に応用されていた。

[森直人]

大友良英
同じミュージシャンからも多大な評価を集める世界的なターンテーブル奏者／ギタリスト／作曲家。五九年生まれ。映画音楽の仕事も多く、代表作に田壮壮『青い凧』(93)、相米慎二『あ、春』(98)、『風花』(01)、塩田明彦『カナリア』(05)など。安藤作品には本稿に挙げた四作の他、OV『高校教師　飼育の部屋』(04)に参加。

アズテック・カメラ
ロディ・フレイムが八〇年代～九〇年代前半に率いていた、"ネオアコ"ムーヴメントを代表する英ギター・ポップ・ユニット。ファーストアルバム『ハイ・ランド、ハイ・レイン』(83)が代表作。日本語表記は"キャメラ"ではなく"カメラ"として流通。

□□□(クチロロ)
三浦康嗣と南波一海を中心とする新進ポップ・ミュージック・ユニット。『朝の光』のシングルは〇五年八月に発売。名盤の誉れ高いセカンドアルバム『ファンファーレ』(05)にも収録。プロデューサーはROVOなどのメンバーとしても知られる益子樹。

04

豊田利晃

TOSHIAKI TOYODA 1969_

閉息状態からの解放を希求し
時代の業を、自らの業として抱え込む

↓青い春
↓ナイン・ソウルズ
↓空中庭園

挑戦状のように突きつける痛み

まるで時代の業を自らの業として抱え込むかのような切迫感と、内側へとさし込む痛み。豊田利晃の作品はそれを受け容れるかどうかを、一種挑戦状のように突きつけてくると感じる。

「僕はもともと映画がやりたくてこの世界に入ってきたわけではないから、自分にとって切実なテーマがなければ映画は撮れない」と、以前語っていた。すでに知られるように、豊田は九歳から一七歳までの思春期のほとんどを、プロの将棋士を目指すことに費やしている。この経験は後に**阪本順治**が監督した『王手』(91)の原作・脚本へと活かされるわけだが、幼くして真剣勝負の世界に飛び込んだ当時の彼にあったのは「とにかく現状を変えたい」という強い思いだったそうだ。何かを変えたい。これは豊田の映画に現れる人物たちにも共通する思いであり、彼の作品は一貫して、閉塞状況からの解放と、そこで築かれた人間同士の絆を描き続けている。

デビュー作『ポルノスター』(98)は、その閉塞と解放への意志を、むきだしのまま提示するような作品だ。「ヤクザはいらん」を口グセに、たった一人の暴動を起こす主人公。彼がなぜヤクザを憎むのか、その理由やバックグラウンドが明かされることはなく(それゆえ作品は黙示録的ムードを漂わせる)、すべては舞台となる世紀末渋谷の放つ空気感と、主人公を演じた**千原浩史**本人のドキュメンタリズムに委ねられている。主人公が抱く虚無感や苛立ちも、おそらくは千原がもともと抱えもつ資質なのだろう。役者のドキュメンタリズムを作品に定着させるこの手法は、以降『青い春』(02)、『ナイン・ソウルズ』(03)の**松田龍平**から、『空中庭園』(05)の**小泉今日子**に至るまで共通している。豊田と同じく、彼らもまた現状への違和を強く感じさせる存在だ。

『ポルノスター』には無数に降り注ぐナイフの雨と

Profile
一九六九年、大阪府生まれ。将棋奨励会に九歳から一七歳まで所属。阪本順治作品『王手』(91)の脚本家として映画界に入る。『ポルノスター』(98)で監督デビュー。舞台劇の台本、劇画の原作など幅広く活動している。代表作に『青い春』(02)、『空中庭園』(05)などがある。

『ポルノスター』無数に降り注ぐナイフの雨……鋭利な幻想シーンが個性的

いう幻想的シーンが登場するが、以降の作品でもファンタジー性は必要不可欠な要素になる。『アンチェイン』(01)ではズームアップした国旗の中を飛ぶ一羽の鳥が。『青い春』では白日夢のように現れる、真っ黒に塗りつぶされた校舎が。『ナイン・ソウルズ』では一面荒れ地と化す東京と、そこにナイフのように突き刺さる東京タワーが。これらはいずれも主人公の心象風景として描かれ、それ以外にもスクリーンに登場した瞬間に現実感をブレさせるマメ山田の独特のたたずまいも、ある種のファンタジーを醸し出す。豊田の作品は、このファンタジーとドキュメンタリズムが矛盾なく同居するのが特徴だ。

『ポルノスター』がフィクションをドキュメンタリー風に描いたのに対して、続く『アンチェイン』は、劇映画仕立てのドキュメンタリーと言える。現役時代に一勝もできなかった元ボクサー〝アンチェイン梶〟を中心に、四人のボクサーの半生が、再現ドラマとインタビュー、ボクシングシーンを交錯させて描かれる。引退後に奇行を重ね、果ては精神病院送りになった梶同様、ここに現れるのは負ける男たちばかりだ。にも関わらずその姿からは、勝ち負けを越えた人間の業が浮かび上がる。生きるための抗い、それこそが「アンチェイン・オブ・マイ・ハート」＝心の鎖の解

阪本順治
阪本の助監督から映画を始めた豊田だが、絆というテーマやドキュメンタリー性に共通性を感じられる。ともに大阪府出身。『トカレフ』(94)から続く阪本ー佐藤浩一の関係も、豊田ー千原のそれを思わせる。

千原(浩史)と豊田
千原とは豊田が聴き手を務めた雑誌取材で知り合い、その後豊田が千原兄弟のツアーに密着した『ブラッドブラザー』(リトルモア)を上梓。豊田作品以外に、千原は『HYSTERIC』(00)、『セクシードリンク大作戦 神様のくれた酒』(02)などに出演。

松田龍平
言わずと知れた故・松田優作の長男で、九九年に大島渚監督の『御法度』(99)でデビュー。当時は役者を続ける気はなかったそうだが、『青い春』の頃から俄然役者としての意欲を燃やし始めた。

小泉今日子
八二年に歌手デビュー。今に至るまでキョンキョンがカリスマ的人気を誇る理由の一つに、『なんてったってアイドル』(85)とアイドルである自らを相対化したその特異なスタンスがあるのではないか。日本のオルタナの走りをここに見る。

放だというように。ここには将棋という勝負の世界を捨て、映画へと身を転じた豊田のもっともコアな部分が現れているのではないだろうか。

自身でバンド活動も行う豊田の音楽センスは、当然映画にも活かされている。松本大洋の短編集を映画化した『青い春』はそれをもっとも感じさせる作品で、オスの雄叫びにも聴こえる**ミッシェル・ガン・エレファント**の曲とシンクロするように、不安と鬱屈を抱える不良高校生たちの群像が、エモーショナルに、疾走感をもって描かれる。続く『ナイン・ソウルズ』では『ポルノスター』同様**dip**を起用し、重いギターリフが冒頭から鳴り響く。その音は東京を一面の荒れ地と見る主人公の内面であり、同時に今の世界の不安を表すかのようだ。九人の脱獄囚が人生の出口を求めてさまようこの作品には、松田、千原、鬼丸といった常連組が一堂に会し、さらに原田芳雄が脱走集団の家父長的役割を演じることで、疑似家族的なタテとヨコのつながりが生まれた。ムサい男たちによる女装やコントじみたかけ合いなど、コミカルな要素も加わり、それまで凝縮のみに向かった作品世界が一気に広がった感がある。

〈解放〉の先にある〈和解〉

『ナイン・ソウルズ』で男たちのドラマを集大成した豊田は、最新作『空中庭園』によって新たな一歩を踏み出した。舞台はバブル期に建てられた郊外都市ニュータウン。母親絡みのトラウマを抱えた主人公の絵里子は、〝何一つ隠し事のない〟明るい家族を築くことでそれをリセットしようとするが、現実には夫は浮気に走り、娘も息子も表面の明るさとは裏腹にそれぞれの秘密を抱えこんでいる。冒頭からゴンドラのように揺れ動くカメラ。登場人物が繰り返す「やり直し、繰り返し」というセリフ。なにより小泉今日子を主演に迎えた女性の物語であることで、この作品は円や生の連鎖を意識させる。

この作品の前半から連想したのは、同じくポストバブルの郊外を舞台にする岡崎京子の『**リバーズ・エッジ**』だった。〝平坦な戦場で僕らが生き延びること〟という作中で引用される詩の通り、閉塞感に満ちた平坦な毎日を送る登場人物たちは、河原に捨てられた死体を眺めることに唯一のリアルを感じている。その平坦さゆえに最後のカタストロフが訪れるのだが、そこから十年をへた『空中庭園』では、日常の綻びがもはや修復不可能なところまで進んでゆく。

追い込まれた小泉と、母親を演じた大楠道代のかけ合いがすさまじい。二人の回りを延々と回り続けるカメラは、どこか輪廻といったものを想像させ、その

ミッシェル・ガン・エレファント
チバユウスケをボーカリストに重厚な音で一時代を築いた正統派ロックバンド。『青い春』ではエンディングに「ドロップ」が二度に渡って流れる（レコーディング版とライブ版）。〇三年に解散。

dip
ヤマジカズヒデがボーカル／ギターを務めるガレージ系バンド。『空中庭園』の主題歌「この坂道の途中で」も、dipの曲を下敷きにしている。現在活動休止中で、ヤマジは豊田と共にライジングサン・ロックフェスティバルに出演。

「リバーズ・エッジ」
「PINK」「ヘルタースケルター」などと並ぶ岡崎京子の代表作にして、九〇年代のメルクマール的作品。これが書かれた一年後の九五年、平坦さの膿が出るようにオウムのサリン事件が起こった。

「青い春」ミッシェル・ガン・エレファントの曲とシンクロする画面

後、修羅場を経て過去のトラウマから解放されてゆく主人公は、真っ赤な雨に打たれながら咆哮する。『ポルノスター』で主人公に降り注いだナイフの雨を天啓とするならば、まるで心が流す血のようなこの雨は、生まれ直しを象徴する天恵だろうか。その生まれ直しを受けるように、「愛がなければ、家を守るなんて地味なことやってられっか」と言う夫（板尾創路）のセリフが挟まれるが、これも角田光代の原作とは文脈を変えた、意志的に家族をやるという意味合いを帯びる。ここで描かれるのは〈解放〉の先にある〈和解〉というテーマだろう。過去との和解、家族との和解、なによりも自分自身との和解。九〇年代から長々ともち越された閉塞感が、ようやく出口を見つけたと感じられる至福の瞬間だ。

エンディングはUAの歌う『この坂道の途中で』。『ポルノスター』のラストが坂道で終わっていたことを考えると、暗示的とも取れるタイトルだが、それも「やり直し、繰り返し」の一環かもしれない。二〇〇五年八月に豊田が覚醒剤所持で逮捕されたことで、公開規模は縮小されてしまったが、それによってこの作品の価値が減じることはないだろう。豊田自身も近いうちに、必ず復帰してくれると信じている。二一世紀の「やり直し、繰り返し」はまだ始まったばかりなのだから。　**［志水邦朗］**

05

熊切和嘉

KAZUYOSHI KUMAGIRI 1974_

きれいごとだけが映画ではない
最強にだらしない男の中の男の映画

↓鬼畜大宴会
↓空の穴
↓夏の花火編／あさがお

壁に貼られたポスターに飛んだ血しぶきで血まみれになるアグネス・チャンを見れば、それがあの時代だとわかる。しかし（『光の雨』（01）で）高橋伴明が、大杉漣扮する映画監督の自死というカタチでしか決着できなかった連合赤軍事件を知らない熊切和嘉は、まるで同志の殺害を楽しむようにあっけらかんと撮ってしまった。

ぴあフィルムフェスティバル準グランプリに続いて、タオルミナ国際映画祭でグランプリを受賞した衝撃のデビュー作『鬼畜大宴会』（98）は、大学の卒業制作である。受け取った師は、深作欣二以前にやくざ映画に先鞭をつけた中島貞夫。一九三四年生まれの中島は国民学校一期生だ。戦争によって価値観を根底から覆された世代と、七四年北海道で生まれ、学生時代を過ごした大阪でバブルが崩れ去るのをつぶさに目にした熊切との接点はここにある。

PFFスカラシップを得た二作目『空の穴』（01）では、臆病で小心な中年男の純情を描いた。一見前作から様変わりしたように見えるが、熊切にはとっては自然の流れだという。『空の穴』公開時のインタビューで『鬼畜大宴会』について、「仲間同士で殺しあう、好きな人を殺す〝あの感じ〟をやりたかったが、途中で見失った」と正直に述懐している。「普通に生きていると、いやな思い出にはフタをするし、そこから目をそらすが、映画を撮るときはそれがカンフル剤になってものすごいエネルギーが湧き、いやなことに立ち向かえる。きれいなとこだけ見せる映画は撮りたくない、きれいな部分もきたない部分もさらけ出して、それを受け入れたい」。

至極真っ当である。この情熱で、熊切は『空の穴』では名脇役・寺島進を起用し、脇で生きてきた人間の気持ちをクローズアップで見せた。続く三作目『アンテナ』（02）では加瀬亮を主役に据え、新境地を開いた。田口ランディの原作にある、現実に実感を持てな

Profile
一九七四年、北海道生まれ。大阪芸術大学卒業製作『鬼畜大宴会』（98）で絶賛を浴び、全国ミニシアターでロングラン上映される。代表作に『空の穴』（01）、『アンテナ』などがある。

『空の穴』濃密と奥行きに中に、いやになるほど等身大のむきだしの男を描く

いでいる主人公に共感できたという熊切は「現代の希薄な人間関係からもう一歩踏み込みたい。理屈の追いつかないところまで連れていきたい」と、加瀬をキャスティング。加瀬は「言葉では到達できないところへ僕を連れていってくれた。そこは愛に溢れていて、僕はただただ自分をさらけ出すことになってしまった」と応えている。加瀬の真逆の道しるべとなるべく想定された宇崎竜童は「脱力を引き出すために緊張させる」と熊切の演出を評する。

つまり熊切が描くのは、いやになるほど等身大のむきだしの男なのである。『鬼畜大宴会』のように本能をむきだすかと思えば、『空の穴』を仰いで行く末を案じるしかない男、また女によって自分を引き出される男……。熊切の作品には内容もさることながら、映像に濃密さと奥行きがある。湿気を帯びた昭和の匂いがする作品の中で、『夏の花火編 あさがお』は『鬼畜大宴会』以来、音楽を手がける赤犬&フロントマン**松本章**の抒情的な曲と、『アンテナ』以来、熊切作品に脚本を提供している**宇治田隆史**による最強にだらしない男の中の男の映画である。自虐的なほど不器用で、愛すべきかけらもないヘタレな男の物語を〝四畳半で繰り広げられるアメリカンニューシネマみたい〟と言っても、はあ？ と首を傾げるだけだろうが。 **[光山明美]**

松本章
一九七三年、三重県生まれ。九三年に結成したハードコア、スカからアイリッシュまで全ジャンル網羅のバンド赤犬は十三人編成。〇五年は前年に続いてフジロックフェスティバルのほか、ライジングサンに参加。熊切、宇治田作品のほか、山下敦弘にもサントラ提供。

宇治田隆史
一九七五年、和歌山県生まれ。監督作に『浪漫ポルノ』(97)、『悲しくなるほど不実な夜空に』(00)。脚本最新作は『ガッツ伝説〜愛しのピットブル〜』(05)、熊切、松本との『青春☆金属バット』(06)。

『空の穴』DVD(発・販ハピネット・ピクチャーズ)税込2940円

06

山下敦弘

NOBUHIRO YAMASHITA 1976_

**オフビートなハズれた笑いの感覚
ダメ青春ワールドを肯定する**

- ばかのハコ船
- リアリズムの宿
- リンダ リンダ リンダ

究極のどん底青春喜劇を撮る

このひょうひょうとしたメガネ男子が、日本映画の新鋭監督代表！　いまの最前線にいるという事実が、現状のモードを大きく物語っていよう。大阪芸大の先輩・熊切和嘉の伝説的卒業制作『鬼畜大宴会』(97)に撮影助手として参加したあと、そこからの引き継ぎで**赤犬**を音楽に起用、そして絶妙すぎる風貌を持つ盟友・山本浩司を〝顔〟にして撮った卒業制作『どんてん生活』(99)で、長編監督童貞を切る。巨大リーゼントなどが特徴という不必要なまでにキャラ立ちした負け犬の若者たちの貧乏ライフを、オフビートなハズした笑いの感覚で描く作風を見せ、〝日本の**アキ・カウリスマキ**〟なる称号を獲得。

だが以降、赤犬がロックフェス御用達の人気ライヴバンドになったように、山本浩司が広く愛される個性派俳優へとブレイクしていったように、山下敦弘は与えられたレッテルを、まさにひょうひょうとした手ぶらの姿勢

『リアリズムの宿』 つげ義春の原作に、山下流ダメ青春ワールドが加味された

Profile
一九七六年、愛知県生まれ。大阪芸術大学映像学科在学中に、熊切和嘉『鬼畜大宴会』(98)のスタッフとして参加。『どんてん生活』(99)で初監督。代表作に『リアリズムの宿』(03)『リンダ リンダ リンダ』(05)などがある。

赤犬
〝大阪の秘宝館〟と呼ばれる十三人編成の全方位型ノン・ジャンル・バンド。下ネタ満載のライヴは必見。フロントマンの和歌頭アキラ（松本章）は、『鬼畜大宴会』では音響効果に加え、宣伝まで担当していた。

で突き破っていった。この監督は〝成長の仕方〟において、その後のゼロ年代で突出した存在になったのである。

山下敦弘が明らかにタダモノではないことを飛躍的に示したのが、長編第二作『ばかのハコ船』(02)だ。

主演はまたしても山本浩司。いきなり映し出されるのは、青汁ならぬ〝あかじる〟という類似商品丸出しの健康飲料を、街頭販売している負のオーラを放ちまくったカップルの姿。むろん誰も買っていない。どうしようもない感じを不変の運命のごとく漂わせたまま、二人は男の故郷であるド田舎で〝あかじる〟を売りさばこうとする。帰省先に入ったとたん、ありえない格好でどこにでも出掛けるスーパー店長(山下の中学時代からの親友でもある山本剛史)など、うようよ魑魅魍魎(ちみもうりょう)のように現われるリアルかつファニーなハードコア地方キャラたち。無謀な商売は、当然うまくいくはずがない。間違いなく本物のばかである男、だめんず魂に取り憑かれそれでも離れられない女……。

これぞ究極のどん底青春喜劇！

当時ぬいぐるみに入るなどのしょっぱいバイトをこなしながら映画を撮っていた二〇歳代半ばの山下ならではの〝現場感〟は完全にキープしつつ、『どんてん生活』の危惧点としてあったノリ重視の部分、見透けるレファランスという表現的脆弱さを、明確に克服。共同脚本を担当する向井康介とのコラボレーションにより、独特の〝間〟の呼吸を活かしながら、山下が敬愛するマンガ家・**いましろたかし**とも深いレベルで共振する、日本ダメ男子の卑小なプライドや空回りぶりをシンパシー込みの諧謔的な視線で見つめたダイアローグの面白さを作り上げ、オリジナルな精度を一気に高めた。この達成は、前作への的確な自己批評を働かせる冷静さがあったからこそ成されたはずで、やはりある種のプロフェッショナリズムの発露、と言っていいのではないか。

ダメ男子のホモソーシャルな世界

とぼけた表情と柔らかな口調で、同世代のやつにはどうも対抗意識を燃やしちゃうんですよ～、と語る山下。そんな彼が、まさに自らと同世代のクリエイターの中でトップを走る、**阿佐ヶ谷スパイダース**主宰の**長塚圭史**を主演に、**くるり**を音楽に迎えたのが長編第三作『リアリズムの宿』(03)だ。

つげ義春の劇画『会津の釣り宿』と『リアリズムの宿』をつなげたものがベースという、初の原作つきだが、見事にリミックスして山下流のダメ青春ワールドを展開。山本浩司扮する童貞の自主映画監督と、長塚扮する脚本家という初対面の男二人が、鳥取県の小さな駅前から旅を繰り広げる内容だ。山下のフェイバリ

アキ・カウリスマキ
フィンランドを代表する人気映画監督。『どんてん生活』の山本浩司のリーゼントは、言うまでもなく『レニングラード・カウボーイズ・ゴー・アメリカ』(89)＆『レニングラード・カウボーイズ、モーゼに会う』(94)を思わせる。

いましろたかし
〝ダメ人間を描かせたら日本一〟と評されるカルト的人気を誇るマンガ家。〝平成のつげ義春〟と呼ばれたりも。代表作は『初期のいましろたかし／ハーツ＆マインズ十ザ・ライトスタッフ十その他』(小学館)、『トコトコ節』(イーストプレス)、『デメキング』(ベストセラーズ)など。

阿佐ヶ谷スパイダース／長塚圭史
長塚圭史(七五年生まれ)が早稲田大学時代に旗揚げした「劇団笑うバラ」を解散させたあと、九六年に立ち上げた演劇プロデュース・ユニットが、阿佐ヶ谷スパイダース。〇四年の『はたらくおとこ』で第四回朝日舞台芸術賞を受賞。長塚は演出家、俳優、脚本家、コラムニストなど幅広く活躍。父親は俳優の長塚京三。

ット映画であるアメリカン・ニューシネマの名作『スケアクロウ』(73)の男同士さすらい模様の影響もモロだが、コント的な妙を見せるマヌケな掛け合いは、山下&向井コンビの独自の脚本力が冴えまくる。また、リアリズムを基本としつつもメルヘンの味わいを帯びる山下イズムは、**つげ義春**の作風と根本的な共通性があり、原作を大胆に改変しながら原作ファンも納得&満足! しかも劇画を参照することで、以前よりも構図が美しくキマるように。これはもう、端的に巧い、と評するのが正しい傑作に仕上がった。

　こうして山下は、山本浩司をダメ男子俳優の代名詞にした青春三部作をステップアップしながら撮り上げ、一定の評価を定着させた。自身の身辺事情を土台にした、ダメ男子たちのホモソーシャルなユートピア……いちばん得意な世界=〝半径5メートルのリアリティ〟をネタにして。しかし山下は、ひとつの世界観やジャンルに固執する監督ではない。そしてチャレンジ、というにはあまりに軽い佇まいで、新境地を開いたのが長編第四作『くりいむレモン』(04)である。

フラットな脱力感と不思議な器用さ

　『くりいむレモン』は、血のつながっていない兄妹の恋愛&セックスを題材にした、八〇年代のロリコン・アニメシリーズが原作。その二〇周年企画であり、世代的にも山下には思い入れも馴染みもない。しかも映画の半分は、異質を通り越してアウェイである〝女子の世界〟を描かねばならない。さて山下はどう対応したか?

　要するに、ひたすら悩みながら撮影したのだという(笑)。まさに〝女子の世界〟がわからない……トホホなダメ男子世界の住人そのままに。だがそのおかげで、ヒロインの亜美を演じた村石千春の肉体と存在は謎のまま放置され、まるで彼女のドキュメンタリーのような生々しい一面を獲得した。どのスタッフよりも影に隠れて、覗き見るように演出していたという山下は、亜美を無理にコントロールしたり、強引な解釈や意味を与えようとはしなかったはず。そんな彼女にぎこちない接近を試みるその心情が、おそらく兄のヒロシや観客の男子とぴったり重なり、甘酸っぱい初恋物語として、淡い詩情が極上のセンチメンタリズムで醸し出される結果になったわけだ。

　受け身+方向性を自分側に引き寄せる作業で、するっとネクスト・ステージに踏み出した山下。キャリアの最初から続く自己批評能力に加え、柔軟な対応力、流され方のセンスが光りはじめた彼の資質は、続く長編第五作『リンダ リンダ リンダ』(05)で華々しく

くるり
岸田繁(Vo・G/七六年生まれ)を中心に、メンバーチェンジを繰り返すロック(の枠を超えた)バンド。『リアリズムの宿』は、公開順は逆になった『ジョゼと虎と魚たち』に先駆けた、彼らの初の映画音楽仕事。エンディング曲〈家出娘〉は名曲。

つげ義春
特殊マンガ雑誌『ガロ』の初期を代表するカリスマ劇画家。前衛性とノスタルジアが融合した独特の作風で、旅モノも多い。代表作「ゲンセンカン主人」、「ねじ式」などは石井輝男監督によって映画化されている。

©「リンダリンダリンダ」パートナーズ

『リンダリンダリンダ』ザ・ブルーハーツの学園祭コピーバンド物語もつくってしまう山下監督

発揮されることになる。**ザ・ブルーハーツ**の学園祭コピーバンドを、女子高生四人が結成する青春映画。企画を公募する「日本映画エンジェル大賞」の受賞企画が元だが、またもや女子が主人公、そして山下はブルーハーツには特に思い入れなし！　そんな中で彼は、ヴォーカリストを韓国人留学生にするアイデアを思いつき、『ほえる犬は噛まない』(00)のペ・ドゥナをキャスティングすることにこだわった。それは彼女が、山本浩司の魅力にも通じるマンガ的なキャラとボケのセンスを持っていたから。つまり自分の手持ちカードの応用である。その結果、ガールズバンドの面々を目にしただけで心が上がるキャッチーなエンタテインメントが完成し、メジャーヒット作となった。

現在の山下にはオファーが相次いでおり、不況下の日本で貧乏青春を送っていたはずの監督が、気がつけば売れっ子だ。ダメ男子マインドを抱えたまま、実は地に足が着いた彼のバランスに、バブルの洗礼を受けていない世代のたくましさを感じる。元木隆史監督／山本剛史主演の『ピーカン夫婦』(05)にはメガネなしで出演している山下だが、自然体のまま俳優としての艶が出ており、絶品。山下は天才だが、天才の定義まで揺さぶるフラットな脱力感と不思議な器用さがあり、そこが本当にスゴイところなのだ。［森直人］

ザ・ブルーハーツ
先頃、活動休止したザ・ハイロウズの甲本ヒロトと真島昌利が前に組んでいた伝説的パンク・バンド。山下はバンドブームにハマっていた兄の影響で自然に耳にしていたが、逆に自分から積極的に聴くことはなかったのだという。

「リンダ リンダ リンダ」DVD
(販・バップ)税込5040円

日本人映画監督の多くが夢見てきた（はずの）ハリウッド進出という夢をあっさりと実現し、それどころかアメリカ人映画監督にとってさえも夢であるメガヒット（北米大陸での興収一億ドル突破）をあっさりと成し遂げてしまったのが清水崇監督である。著書である『寿恩』（ぴあ、05）に書かれた『THE JUON／呪怨』（04）撮影の裏話など読むと、〝あっさり〟などという言葉を使うのは少々躊躇（ためら）われるのだが、しかし、なぜか大騒ぎされない（されたと言えるのかもしれないが、まだまだ足りないと思うのだ。それだけスゴイことだと思うのだ）快挙を際立たせるためにもやはり〝あっさり〟という言葉を使いたい。

多くの才能がそうであるように、清水崇の才能も**石堂淑朗**、**黒沢清**、**高橋洋**ら、別の才能によって見いだされ、育まれたものだし、その成功に**一瀬隆重**プロデューサーが果たした役割も大きい。

しかし、日本人でありながらハリウッドで映画を監督しメガヒットにしてしまうという大快挙（くどいようだが、ほんと、もっと騒ぐべきだと思うんですよ）に結びついたのは、本人の才能とそして並はずれたサービス精神（これももちろん才能のうち）に他ならない。

少年時代の清水崇に衝撃を与え、映像作りの方向へ向かわせたのがスピルバーグ監督の『E.T.』（82）であったのが何よりも象徴的であると思う。『リング』（98）の大ヒットで、それこそ雨後の筍のごとく登場した日本製のホラー映画だが、それらの多くは哀しくなるほど水準の低いものであった。そんな中で「みんなが『リング』の真似をしようとしているからダメなんだ」と考え、「だから劇場版の1はそういう思いで作った作品」（『寿恩』一四六ページ）である『呪怨』（02）のヒットはジャパニーズ・ホラーの定着という意味からも重要な出来事であった。

『THE JUON／呪怨』のシナリオを執筆したスティーヴン・サスコは、OV版二本と劇場版二本の要

Profile

一九七二年、群馬県生まれ。近畿大学芸術学部中退後、自主映画や演劇の世界で活動する。高橋洋の推薦で、ビデオ版『呪怨／呪怨2』（99）を監督・脚本する。その後、劇場版『呪怨』（02）『呪怨2』（03）の大ヒットを受けて、『THE JUON／呪怨』（04）ハリウッドで監督する。

『THE JUON／呪怨』 新たな恐怖、そして呪いを克服する救い、その両面を描けるか

素を巧みにまとめ上げ、ベスト・オブ・「呪怨」も言える世界を作り上げている。ところが、とある男性に恋い焦がれた女性と、その子供が嫉妬した夫に殺され怨霊となる、という設定はそのまま生かしながらも、その夫が恋敵（と言っても本人に自覚はないのだが）である男の妻と彼女が孕んでいた赤子を殺してしまう、という設定はハリウッド・メジャー・スタジオの規制のためか割愛してしまっている。

　高橋洋脚本の『稀人』、原案・企画監修（監督も数本担当）のTVシリーズ「怪奇大家族」（04）などを見ても、〝家族〟が清水ワールドのキーワードであるように思えるので、この変更は残念である。優れた娯楽ホラーである『THE JUON／呪怨』の物足りなさはその点にある。壊された二つの家族から始まった数々の惨劇の中での〝救い〟として、父と娘、母と娘、そして友と友の間の無償の愛が、（実際には犠牲者を救えないにしても）呪いの連鎖を断ち切る可能性をもつものとして提示されているのが劇場版『呪怨2』だからだ。

　その意味で劇場版『呪怨2』のラストは、新たなる恐怖と、呪いを克服する救いの両方の可能性が広がったものになっていたと思う。さらなる清水ワールドの拡大に期待したい。

［鬼塚大輔］

石堂淑朗
一九三二年生まれ。脚本家、コラムニスト。大島渚と共に『太陽の墓場』脚本を執筆し、第12回シナリオ賞受賞。数本の脚本を担当した『怪奇大作戦』（68）は当時の子供たちの心を震え上がらせ、ジャパニーズ・ホラーの原点となった。

高橋洋
一九五九年生まれ。脚本家、監督。『女優霊』（95）、『リング』（98）、『リング2』（99）他の脚本を執筆し、ジャパニーズ・ホラーの牽引役となった。『血を吸う宇宙』（01）、『ソドムの市』（04、脚本・監督）など恐怖と過剰な笑いをミックスする側面も。

一瀬隆重
一九六一年生まれ。『リング』他ヒット作を多数手がける。自らが作り出したとも言えるホラー映画人気を定着させるためにホラー映画専門の「J-HORROR THEATER」を立ち上げる。アメリカにオズラ・ピクチャーズを設立し、海外でも活躍。

Column

日本映画の"活気"が作家性を奪う

——そしてみんなTV的「純愛」職人になった——

清水 節
TAKASHI SHIMIZU

ハリウッド映画の凋落にオーバーラップするように顕著になった合言葉。それは、日本映画の快進撃だ。八〇～九〇年代、低迷という言葉では生ぬるいほど死滅していた日本映画に若い観客が帰ってきた。邦画メジャーは、しっかりと二〇代の女性やカップルといった客層を獲得している。

ただし、作品は作家の情念から生まれいずるものと信じているファンにとっては、不幸な事態も生まれている。活気づく日本映画から、作家性が減退してはいないだろうか。名匠巨匠の芸術作品や個性派監督の海外映画祭での受賞作が、興行的に実りがなかった過去を払拭しようという狙いもあるのだろう。メジャーは今、ヒットを生む代償として映画作家のカラーを極力、無色透明化しようとしている。

〇五年を代表する『電車男』の成功の要因は、ネットの書き込みから都市伝説化しベストセラーとなった小説を、素早いフットワークで映画化したことにある。カルト映画になる可能性も秘めていた原作を、身分違いの恋を描くオーソドックスなラブストーリーに変換した企画・プロデュース陣こそ最大の主役だったといえよう。

同時代に相応しい物語性や、映画ならではの視覚性の追究といった側面よりも、まず「企画」によって日本映画は蘇生している。それは、どん底にあった時代の、クラい、ダサい、ズレてる邦画が見失っていた、観客が何を見たいかという需要に即した方針転換だった。方法論としては全くもって正しい。ただし、出版界で予め人気を勝ち得た物語を選び取ることに始まり、旬な若手俳優を起用して、人気アーティストにテーマ曲を委ねるという手法のベースにあるのは、九〇年代半ばにピークに達した連続テレビドラマの方程式だ。ディレクターよりもまず脚本家ありき。それは小説やコミックというベストセラーに置き換わり、編成部の役割を担う映画会社の調整部が台頭し、テレビ局や広告代理店のプロデューサーと共に企画開発や宣伝戦略に当たる。ゴールデンタイムの茶の間がシネコンへと引越し、イベント性が加味された感がある。テレビ離れした世代に、ヴィヴィッドなラブストーリーを供給する戦略は、少なくともここ数年成功しているようだ。

そこで気に掛かるのが、インディーズ系で独自の世界を築き上げてきた映画作家の現在である。当然の如くプロデュース・サイドは、近年頭角を現してきた、ドラマを描ける監督に白羽の矢を立てる。しかし作品にとって、あくまでも映画作家は記号としてのみ機能し、そのテイストは観客にとって意味を失っているように思えるのだ。

たとえば『NANA』(05)の演出に、大谷健太郎の特質はどんな意味を持ったのか。かつて映画作家は、原作をいかに換骨奪胎し、自分の世界に引き寄せられるかという点に固執した。しかしここでは、圧倒的な発行部数を誇る原作コミック愛読者の抱くイメージを尊重し、美術や衣裳までも忠実に映像化することに力点が置かれている。大谷特有の、ねちねちとした生々しい男女の距離感に卓越した描写は抑制され、コミックに肉感を与えるために演出は奉仕している。成功の要因は、やはり中島美嘉を女優として抜擢し、コミックにない音楽性を全面に押し出した立体的なプロデュースにある。極言すれば、監督は代替可能であり、むしろミュージシャンのリアリティとコンサート描写の重要性を考え併せれば、彼の起用はもどかしささえ感じさせた。

同様にコミックの実写化『タッチ』(05)はどうか。主人公の一人の死によって、残された者たちの心の漂泊が

キーとなる本作。生と死の実感において、鋭敏なセンスを発揮する犬童一心が起用されたのは頷ける。しかし、長澤まさみの瑞々しい一八歳の瞬間を切り取ること以外、犬童ならではの作品への視点は感じられず、無難なプログラム・ピクチャーに終始してしまった。

塩田明彦による『この胸いっぱいの愛を』(05)は歪な印象を与える。ラブ・ファンタジーをベースに、悔いを残した者が過去をいかに清算するかといったテーマに宿るはずの叙情性に対し、通俗に堕すまいと理詰めに感情を構築していくアプローチには違和感を覚えた。こうしたモチーフにとって、理性的すぎる作家の逆説的な起用は、ほとんど水と油の組み合わせで、結果的に彼の個性も発揮されたとは言い難い。

そして、『世界の中心で、愛をさけぶ』(04)では原作にアレンジを加え、過去作にも通底する孤独による痛みというテーマを掘り下げていた行定勲。三島文学『春の雪』を選んだことは間違いではない。ラブストーリーが蔓延する中、大正デカダンの美的再現によって視覚的に突出した存在になった。だが、アイドル的キャスティングに引きずられ、原作にあったはずの屈折性は、テレビ視聴者向けに抄訳したようなわかりやすさと健全さの匂いでかき消され、切ない悲恋ものへとシフトした。

『タッチ』

プロデュース・サイドによる品質管理の徹底。旬な色合いで映画は均質化し、作家は多かれ少なかれ付き従う。日本映画がテレビドラマ以上に参照しているのは、往年のハリウッドかもしれない。資本主義の論理に従えば、欲しがるものを与えることこそ最善だとされる。しかし、必ずしも欲していなくとも、与えられて初めてその必要性を悟り、心の隙間を埋めるために〝常習患者〟に至るのが映画の持つ魔力であることも忘れてはならない。映画作家はもっと、製作者の手綱さばきを翻弄し、商業性と作家性の狭間でもがいた挙句、その折り合いをつけた作品を提示してほしい。〇五年時点の日本映画の製作陣は、あまりにも観客の偏差値を低く見積もって、作品を見る眼が衰えていくことを助長してはいないか。多様な映画作家の資質を十全に生かし、ヒットに結び付けてこそ「商品化」であるというスタンスで製作に臨むべきではないだろうか。

08

李相日

SANG-IL LEE 1974_

帰属すべきコミュニティも対立軸もない。「失われた世代」の自分らしさを求める

- ↓青〜chong〜
- ↓BORDER LINE
- ↓スクラップ・ヘブン

「王道」と安易に形容したくなるほど、その作品はすでに骨太な印象を与える。

日本映画学校の卒業制作『青〜chong〜』(99)でデビュー。自伝的要素の強いこの作品で、朝鮮高校に通いながら野球とケンカに明け暮れる主人公は、親や学校が教える「朝鮮人としての誇り」と、日本人と恋に落ちバイトに明け暮れる姉や友人たちの「現実」の間で揺れ動いている。そこから「自分って何?」を問う青春映画の王道へと進むのだが、答えが個人の自分らしさに委ねられるところに、対立軸や帰るべきコミュニティが失われた世代の青春を感じさせる。日本語で未成熟を意味する青、青を朝鮮語で発音したチョン、そして日本における朝鮮人の蔑称であるチョンという三つの意味をもつこのタイトルが、在日三世である彼のアイデンティティに対する意識を表している。

続く『BORDER LINE』(02)では、父親を殺して北へ向かった少年の話を軸に、年齢も職業も違う五人の話が折り重なってゆく。組を裏切ったヤクザ、家庭崩壊に直面する主婦、援助交際に走る少女。彼らも一様にアイデンティティのボーダー上に立つ存在であり、バラバラに見えた人間同士が、親子の絆というヨコ糸でつながってゆく。これは二〇〇〇年に起きた実際の事件が元になっているそうだが、親を殺した動機より、「その後」の時間に焦点が当てられるのは**阪本順治**の『顔』(00)の影響だろうか。少年は出会う人たちと疑似家族的関係を結ぶことで、ラインのこちら側=現実へと回帰するが、このテーマは新作の『スクラップ・ヘブン』(05)にも受け継がれた。

その後、村上龍原作の『69 sixty nine』(04)で一躍メジャー監督へと躍り出た李だが、彼の中にはメジャーとコアな作品のバランスを取る自覚があるはずだ。ロックやファッション、政治といった六九年的アイテムを散りばめた舞台で、元気のいい男の子たちがバカ騒ぎを繰り広げるこの世界も、彼の新境地という

Profile

一九七四年、新潟県生まれ。日本映画学校の卒業製作、『青〜chong〜』(99)でぴあフィルムフェスティバル4部門を独占。その後、村上龍・原作、宮藤官九郎・脚本の『69 sixty nine』(04)に大抜擢される。今注目される若手監督。他に『スクラップ・ヘブン』(05)がある。

『69 sixty nine』村上龍・原作、宮藤官九郎・脚本、69年の反時代的シーンを軽快に再現

より、脚本を書いた宮藤官九郎の胸を借りた形と思われる。ここではテーマをひとまず置いて、様々な映像の実験を試みることで、演出の幅を広げている。

『スクラップ・ヘブン』はそのコアに立ち返り、同年代を強く意識した作品だ。うだつの上がらないサラリーマン警官と、なりふり構わぬアウトロー青年がコンビを組んで、「想像力の足りない世の中をマシにする」ために復讐の代行業を始める。だが悪ふざけは次第にエスカレートし、後戻り出来ない状態になっていく。映画の前半がテンポ良く直線的に感じられるのに対して、後半になるほど迷走していく印象を受けるのは、先に書いた「帰る」ことがいかに困難かを表している。個人的にこの前半からは、世紀末モードの中で描かれた『ザ・ワールド・イズ・マイン』という漫画を連想したが、世紀をまたいだ今は「破壊」だけでは作品たりえない。主人公がヒーローにもなれなければ死ぬこともできないラストシーンは、初めの一歩を新たに踏み出せるかどうかの瀬戸際にいる今を正確に反映している。

その作品歴を見ると、外向きの作品と内向きの作品が交互に作られているようだが、『フラガール』という次の新作が外を向いた新たな一歩となるのか、期して待ちたい。

[志水邦朗]

阪本順治
デビュー作『どついたるねん』(89)以降、『トカレフ』(94)、『傷だらけの天使』(97)、『この世の外へ　クラブ進駐軍』(03)など、いずれも絆をテーマにした作品を多数発表。最新作は『亡国のイージス』(05)。

『ザ・ワールド・イズ・マイン』
九〇年代後半に新井英樹が「ヤングサンデー」に連載した黙示録的作品。二人の若者が無差別の爆弾テロを仕掛ける一方、ヒグマドンと名付けられた怪物が日本を恐怖に陥れる。この作品でも「想像力」がキーとして使われた。

09

大谷健太郎

KENTARO OTANI 1965_

日常会話の応酬から、人間模様を繊細に描く『NANA』の大ヒットの影に隠れた作家性

↓アベックモンマリ
↓とらばいゆ
↓NANA

『NANA』(05)の大ヒットで、一躍注目を浴びた大谷健太郎監督。爆発的な人気をもつ、原作コミックを映像化したこの作品は『電車男』と共に、〇五年の社会的なムーブメントと結びついたタイムリーな映画だった。しかし大谷健太郎という監督個人に目を向けると、どこか借り物の洋服を着たような違和感を覚える作品であることも確か。そこでこれまでの、彼の監督作を振り返ってみよう。PFFでの入選を経て大谷健太郎が劇場映画監督デビューをしたのは、九九年の『アベックモンマリ』。これはキャリアウーマンで家事が苦手な妻と、仕事は暇だが家事が得意な夫の夫婦が、若いモデルとその愛人を巻き込んでもつれる人間模様を映したもの。現代的な夫婦のあり方を活きた日常会話の応酬によって描いた会話劇で、この会話がフィクションでありながら生々しい人間像を作り上げていた。またここで提示されるのは女性の強さと男の弱さ。その弱さは人間的な優しさと紙一重なのだが、ギリギリの部分で情けない弱さ以上の魅力をもつ男性像である。この男女関係は第二作『とらばいゆ』(01)でさらに強まり、女性棋士として成功しようとする姉妹の強さと、彼女たちを見守る夫や恋人の弱さ(ある意味での優しさ)が描かれた。ここでは後半に行くに従い、姉の棋士を演じる瀬戸朝香と夫に扮した塚本晋也の関係が、ほとんど小津安二郎監督の『**お茶漬けの味**』(52)と同じ展開を見せるのが気になるが、前作同様に会話劇としての面白さは健在だった。二作品から見て取れる大谷映画の特徴は会話劇、男女の強弱、さらには対決する二人のヒロインとその彼女たちに振り回される二人の男という図式である。この特徴は、初の他人が書いた原作戯曲を基にした『約三十の嘘』(04)にも当てはまる。これは六人の詐欺師チームが、仕事の前後に乗り合わせた長距離列車の中で騙しあいを展開する、密室群像劇。やはりヒロインは中谷美紀と伴杏里の二人で、彼女たちは詐欺で得た金と、男

Profile
一九六五年、京都府生まれ。多摩美術大学卒業。在学中から意欲的に映画を撮り続け、『アベックモンマリ』(99)で商業映画デビュー。代表作に『約30の嘘』(04)、『NANA』(05)などがある。

『NANA』
矢沢あいが「クッキー」誌上で連載しているコミック。連載五年でコミックスは累計二九〇〇万部を突破。その人気は日本だけではなく、海外でも大きな盛り上がりを見せている。現在は実写映画版第二作の製作が進行中だ。

『NANA』コミック・矢沢あいの同名原作をもとに大ヒット。ウェルメイドな映画も撮る大谷健太郎

のハートをめぐって対決する。彼女たちの強さに比して、田辺誠一を始めとする男たちの優柔不断さや弱さが際立っていて、前二作のテイストはここでも踏襲されている。ただオリジナル・ストーリーでない分、人間自体のキャラクターに目を向けた大谷監督の視点と、騙しあいのエンタテインメントである原作との焦点にブレが生じて、痛快娯楽作としては一歩突き抜けた面白さが足りなかった。『約三十の嘘』はそういう意味で、他者の世界観を大谷監督が取り込むことの難しさを表わした作品でもある。そして『NANA』へと行き着くのだが、ここで彼は自分のオリジナル会話劇を止め、あくまで原作コミックの世界に近づこうとしている。これはセット等の美術や衣裳等にも言えることで、原作戯曲を自分に引き寄せようとした『約三十の嘘』とは真逆のアプローチだ。なかには宮崎あおい演じるハチの恋人・章司のように、優柔不断な大谷映画の男性像も見受けられるが、基本線は現実感の薄いコミック世界の映像化である。こういう題材との向き合い方は、自分自身の殻からはみ出て大谷監督がさらに飛躍するためには必要なことであろう。彼が、与えられた題材をウェルメイドに仕上げる職人監督になるのか、それとも自分の作家性と題材を融合させる監督になるのか。それは今後にかかっている。[金澤誠]

「お茶漬けの味」
佐分利信と小暮実千代主演による小津映画。気ままに遊び暮らす妻が、夫の海外出張を機会に夫婦のあり方を見直す。この映画で、最後の夫婦がお茶漬けを食べる場面と、『とらばいゆ』の最後に夫婦が弁当を食べる場面はかなり似ている。

「約三十の嘘」
基になったのは劇団MONOの土田英生、作&演出による〇一年の舞台。土田は映画版でも共同脚本家として参加している。

妻夫木聡、上野樹里をブレイクさせた、
オフビートなギャグ感覚をもつ日本映画ブームの立役者

10 矢口史靖

SHINOBU YAGUCHI 1967_

↓裸足のピクニック
↓ウォーターボーイズ
↓スウィング・ガールズ

『ウォーターボーイズ』(01)、『スウィング・ガールズ』(04)と、メジャー系映画での立て続けの大ヒットによって、矢口史靖は最も活きのいいエンタテインメント監督として広く知られるようになった。男子、女子の違いはあれど、どちらも一芸に取り組む高校生たちが主人公の青春映画。また、実際の出来事にヒントを得て、〝男子高生のシンクロ〟〝田舎の女子高生のジャズ〟というインパクト大の一アイディアを取り込み、長編サイズへと膨らませていくやり方は同じ。そういうわけで共通点の目立つ二作品だが、『スウィング・ガールズ』が単なるセルフ・パロディ、はたまた二番煎じに陥らなかったのは、彼がここでより明確に大作感ある娯楽性を打ち出したからだろう。両作共に見せ場となる華々しいクライマックス。しかし、そこでカタルシスを感じさせるためのドラマの伏線の張り方は、後者の方がはるかにうまい。そもそも持ち味のあるオフビートなギャグ感覚を交えつつ、スポ根ものの起承転結を正攻法に見せていく(いやむしろ、〝音楽映画〟ならではのダイナミズムを生んでいくと言うべきか)ことで、大衆のための矢口節エンタテインメントは見事に完成された。妻夫木聡、上野樹里という若手俳優をブレイクさせた(スクリーンから!)功績といい、矢口史靖はここ数年の日本映画ブームを盛り上げた立役者であったことは間違いない。

PFF出身、インディーズ映画で頭角を現した彼は、やすやすとフィールドをメジャーに延ばしたわけだが、先の二作品の間にマイナー・フィールドに戻って、短編オムニバス映画を撮っている。学生時代から映画制作の友であり、ライバルであり続けた鈴木卓爾(すずきたくじ)とのコラボレーション『パルコ・フィクション』(02)。デジタルシネマ用HDカメラを用いた、百貨店パルコの企画もの。ただし、短編を言及した際より重要となるのは、これよりずっと以前から彼らが手掛けてきた実験的短編映画プロジェクト『ワンピース』(94〜)だ

Profile

一九六七年生まれ。神奈川県出身。東京造形大学入学後、映画制作に着手。PFFスカラシップによる『裸足のピクニック』(93)で劇場映画デビュー。インディーズで活躍後、メジャー作品『ウォーターボーイズ』(01)が大ヒット。

『スウィング・ガールズ』スポ根ものの起承転結を正攻法でみせていく

ろう。家庭用ビデオカメラ一台、カメラワーク一切なしの据え置きで撮られた一シーン一カットの短編集。シチュエーション・コントすれすれの奇妙なネタが、空間の使い方や会話の間合いなど、映画的試行錯誤のもと作られる。ここで鍛えられた演出力、一アイディアからストーリーを転がす発想力は、今ある矢口史靖の土台になっているはず。

『ワンピース』以外にも、『裸足のピクニック』(93)、『ひみつの花園』(97)で共同脚本家として、『アドレナリンドライブ』(99)で出演者として矢口作品に参加している**鈴木卓爾**という存在が、彼に大きな影響を与えてきたのは言うまでもない。たとえば、初期作品に見られる、巻き込まれ型ヒロインの辿る怒涛の旅路のドライヴ感には、シュール感覚鋭い相棒の個性も混在しているだろう。一方、矢口史靖はわかりやすさを求めてもいる。筆者が『パルコ・フィクション』で彼に取材した時、「早くお客さんに観てもらいたい一心で映画を撮っている。映画はお客さんのもの」と言い切っていたのがどこか意外で印象的だった。『裸足のピクニック』の頃の強烈な毒気が作品を重ねるごとに失われていくのは寂しくもあるが、それでも大いにヒネリとハッタリを感じさせる彼らしいエンタテインメントを今後も追及してもらいたい。　**[中西愛子]**

鈴木卓爾
一九六七年生まれ。高校時代から8ミリ作品を制作。大学の後輩・矢口史靖作品に共同脚本などで参加。『雷魚』(97)、『トキワ荘の青春』(98)他で役者としても活躍。NHKの教育番組『さわやか3組』シリーズの脚本も手掛けた。

11

いまおかしんじ

SHINGI IMAOKA 1965_

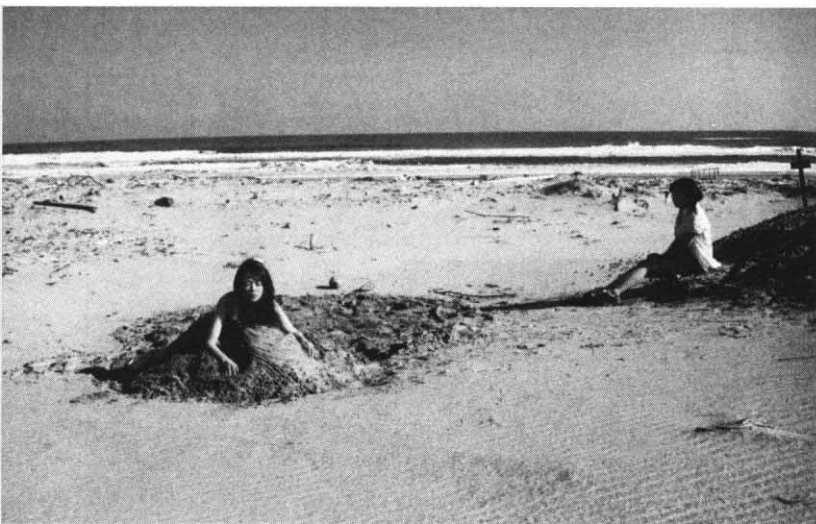
変わりばえのない日常に出現するファンタジー 一瞬の突破口に賭ける危うさ

⬇ぐしょ濡れ人妻教師 制服で抱いて
⬇OL性白書 くされ縁
⬇高校牝教師 汚された性

女にフラれた男が、〝彗星が来れば何かが変わるのでは?〟とダラダラ彗星を待ちながら生きるという究極の他力本願映画『獣たちの性宴 イクときいっしょ』(95)でデビュー。二作目『痴漢電車 感じるイボイボ』(96)は失った女を追って現実と夢の中を彷徨う男が新たな悲劇を迎え、永遠の眠りに身を委ねる物語。そしていましろたかしの漫画にオマージュを捧げた三作目『痴漢電車 弁天のお尻=デメキング』(98)では、遂に舞台は妄想の中へと迷い込む。怪獣から女を守る、という壮大な決意を持つ男が七人の仲間を集めてデメキングに立ち向かう……がすべて夢の中の物語。

こういった個人的、自主映画的とも言える作品が、ピンク映画というプログラム・ピクチャーの中で発表された事自体が今や伝説的であるが、初期のいまおか作品は、ある種時代へ逆行するような挑戦的な部分があった先達のピンク四天王(瀬々敬久、佐藤寿保、サトウトシキ、佐野和宏)とは対照的に、「どうせ何も変わらない」という諦観と現実逃避からはじまり、どうにかして現実と折り合いをつける、しがみつこうとする、もがこうとする物語だ。そしてそのもがき方が奇妙なので登場人物は滑稽で、やがて哀しい。そして、岡崎京子『リバース・エッジ』や『新世紀エヴァンゲリオン』に代表される無気力性や諦観に満ちた時代に登場したいまおかワールドは一部の熱狂的なファンを獲得するに至ったのである。その後、情緒不安定なヒロインを〝人造人間〟が救うという四作目『愛欲乱れ妻』(99)以降は、プログラム・ピクチャーに根ざしつつ先述の独特のスタイルを活かした作品を次々と発表。代表作を挙げると、リストカット癖のある妻と女装して別人格にならないと慰められない夫の物語『ぐしょ濡れ人妻教師 制服で抱いて』(99)、両手を大やけどをしたヒロインの救済を描く『OL性白書 くされ縁』(00)、腹式呼吸を繰り返す女教師が印象的で、いまおか作品で最もエロティックな『高校牝教師 汚された性』(98)

Profile
一九六五年・大阪生まれ。横浜市立大学卒後、佐藤寿保、瀬々敬久らピンク四天王などの助監督を経て、『獣たちの性宴 イクときいっしょ』(95)で監督デビュー。その独特の作風から、一部の熱狂的なファンを獲得し続けている。

などがある。お互いがしがみつくような不器用なセックスや、箇条書きのようで一向に盛り上がらない会話、さらには言葉を発さずに妙にベタベタもぞもぞとしたコミュニケーションやボディランゲージによる表現、欠陥の多いキャラクター……かつての**神代辰巳**作品に漫画的な要素を加えたようなスタイルはピンク映画界はおろか、邦画全体でもユニークな存在である。

『熟女・発情 タマしゃぶり＝たまもの』故・神代辰巳作品に漫画的要素が加わったユニークさ

二〇〇四年には、久々の監督作品となった『熟女・発情 タマしゃぶり＝たまもの』が一般劇場でレイトショー公開。これが異例のヒットを記録し、再び注目を集めた。その諸作の中で最もストイックとも言える作りで集大成というよりは原点に立ち返ったような印象だったが、三〇代半ばの寡黙なヒロインが、好きな人にお弁当を作り続けるというストーカーすれすれの悲痛な片想いは、主演・林由美香の一世一代の名演も相まって注目を浴びることとなった。

そして、次の『かえるのうた』(05)で、いまおかワールドは新たなステージへと到達する。大ヒット映画『下妻物語』やジョージ朝倉の漫画『ハッピーエンド』にも通じる女の子二人の友情物語は、何とラストで突如ミュージカルへと変貌、刹那的なファンタジーへと飛躍するのだ。

こうしてデビュー作から最新作まで、変わりばえのない日常に突如出現するファンタジー＝一瞬の突破口に賭けて来たいまおかしんじ。その危うい世界はこれからも人々を虜にしてゆくであろう。 **[直井卓俊]**

神代辰巳(くましろたつみ)
一九二七年佐賀生まれ。松竹京都撮影所助監督部に入社。五五年、日活助監督部に移籍。監督デビューは六八年の『かぶりつき人生』。その後、日活のロマンポルノ路線の中軸として監督第二作『濡れた唇』。続く『一条さゆり・濡れた欲情』は大ヒット。ロマンポルノの伝説的な監督として名高い。

12

風間志織

SHIORI KAZAMA 1966_

「恐るべき子供」と呼ぶにふさわしいスロー・ペースな生きざまの凄み

- ↓冬の河童
- ↓火星のカノン
- ↓せかいのおわり

十代にして第一回PFFスカラシップを獲得し『イみてーしょん、インテリあ。』(85)を監督。続く、二二歳で撮った8ミリ作品『メロデ』(89)ですでにひとつの完成型を見せてしまった風間志織は、極めて早熟な映画監督だったと言えるのではないか。ふたりの親友同士の女の子とひとりの青年。三人の揺れ動く微妙な関係が淡々と綴られる恋愛映画。ごくごく小さな三角関係の物語ではあるが、繊細な研ぎ澄まされたタッチで日常や風景のディテイルを紡ぎ、積み上げ、確固とした映像世界を築き上げる手腕はやはりタダモノではない。〝恐るべき子供〟と呼ぶにふさわしい突出した才能の輝き。そんなストイックなほどの寡黙さに満ちたまなざしは、ひとつ屋根の下で、数人の男女のゆるやかに変化する関係を見つめた『冬の河童』(94)にも受け継がれる。そこに映し出されるのは、決して妥協を許さない、若い才気とかたくなな意思をもって放たれる孤高の小宇宙だ。

その後、風間志織はしばらく新作を撮らなくなる。エポックメイキングな若手監督だったにも関わらず、九九年に出版された『〈日本製映画〉の読み方』(フィルムアート社)に彼女の名前が見当たらないのも、九〇年代後半、ついぞスクリーンで才能を発揮することのなかった極端な寡作ぶりゆえだろう。が、三〇代に入った天才少女は、前作から七年ぶりに『火星のカノン』(01)を完成させる。『冬の河童』で脚本を務めた小川智子に加え、**及川章太郎**が脚本に参加。プレイガイドに勤め平凡に暮らす二〇代後半の女性と、中年の不倫相手、そしてヒロインの生活に突如入り込んできた年下の女友だちとのちょっと歪(いびつ)な関係が展開していく。不倫という生々しい体験から〝女〟に向かおうとするベクトルと、同性同士が結ぶ内的な世界に止まろうとするベクトルがヒロインの中で拮抗し合う。七年という歳月を経た本作では、これまでにないほどダイレクトに心の葛藤が描き出され、映画のスタイルもそれに応じ

Profile

一九六六年生まれ。桐朋女子高校一年の文化祭で映画制作の楽しみを知る。二年の時に撮った『0×0』が八四年のPFFに入選。二二歳で撮った『メロデ』(89)がレイトショー公開に。以後も寡作ながら国内外で高い評価を得る。

『火星のカノン』〈女〉に向かうベクトルと止まろうとするベクトルがせめぎあう

て柔軟になった印象を受ける。風間志織が風間志織であろうとする意志と、押し進む時間の流れが交錯したところに、彼女は確かに新境地を見出したのだ。

それから三年後、『せかいのおわり』(04)が誕生する。前のスパンが七年だったと考えればずいぶんといいペースではないか。脚本は再び及川章太郎。9・11のテロの衝撃が世界に走っている頃、アイディアが膨らみ出したというこの映画は、しかし、世界の絶望的な状況に高らかに抗議を唱える類のものではない。二〇代前半のモラトリアム只中にある女の子が、ごくごくフツーに恋愛したり、悩んだり、のらりくらりと日々を送る姿をユーモラスに描くだけ(やはりここにも不思議な三角関係が成立している)。ただし、平和ボケ結構、非現実的と言われても結構、すぐに武器を持ちたがる男の論理なんて無視してスローに生きましょう、といった感じの一石がさりげなく投じられる。ぬるい反戦論に見えて、実はかなりラジカルなスタンスから来るものだ。凡庸な人間たちが年をとりあくせくする中、しぶとくスロー・ペースを守る風間志織の挑発的な生きざまも相まって、何やら凄みすら私は感じる。天才少女は少女のひたむきさを残したまま、したたかな大人になる。ゆるく、強く。彼女の信念は、今後どんな映画を生み出すのだろう。　**[中西愛子]**

及川章太郎
六七年生まれ。九五年、Vシネマ『美姉妹』で脚本家デビュー。主な作品に『東京ゴミ女』(00)、『火星のカノン』(01)、『せかいのおわり』(04)、『ガールフレンド』(04)他。TVドラマ、漫画原作などでも多彩に活躍中。

13

石井克人

KATSUHITO ISHII 1966_

サンプリング、リミックス、脱臼した会話センス……若者のリアルを反映する生粋のビジュアリスト

➡鮫肌男と桃尻女
➡PARTY7
➡茶の味

情報化という大波を受けて、多くの日本映画が若い観客層との接点を失いかけていた九〇年代終盤。CMの世界から忽然と現れた石井克人は、望月峯太郎のマンガを原作にした実質的デビュー作『鮫肌男と桃尻女』（98）で、早くも映画に新しい地平を切り拓いた。

キャラ総立ちの登場人物と、フェティッシュなまでの視覚へのこだわり。入り組んだ時間軸や日常から抜き出したような会話センスは、先行する**タランティーノ**の影響を匂わせ、それ以外にもコーエン兄弟、デヴィッド・リンチ、出崎統らの作品が縦横に引用される。加えて武蔵美時代の恩師・小栗康平の『死の棘』（90）に主演した岸部一徳を、偏執的殺し屋へと仕立ててしまう組み替えの妙。

〝マンガじみた〟というのは、ここでは褒め言葉へと反転する。むしろマンガであることで、日本的ウェットな土壌と歴史的文脈から自由になったのだ。

続く『PARTY7』（00）ではタイトルバックを**小池健**が手がけ、**フランク・ミラー**のアメコミを引用したキャラが画面狭しと動き回る。本編もここから発想したのではないかと思うほど実写とアニメの世界観は地続きで、過剰な舞台とチープな会話の落差が生むPOP感覚は、まさに若者のリアルを反映していた。後にこの中のキャラがCMにスピンオフしたのだから、それはお茶の間も侵食したと言えるだろう。

誤解のないように書くと、生粋のビジュアリストである石井のサンプリングとはトーン（&マナー）のそれで、映画を記号化するペダンティックな行為とは異なる。脱臼した会話センスと同じく、ドラマもストーリーから脱線し、独自のビジョンに導かれたトーンの組み合わせが見たことのない世界を描くのだ。

『鮫肌男と桃尻女』、『PARTY7』では、現実をヴァーチャルに当てはめることでPOP表現を追求した石井だが、長編第三作の『茶の味』（03）では実景を多用し、あえて避けてきた日本的土壌を取り込もう

Profile
一九六六年生まれ。武蔵野美術大学卒業後、東北新社に入社。CMディレクターとして、一〇〇本以上のCMをてがける。

クエンティン・タランティーノ
ビデオ店で働く映画オタクから、瞬く間に世界の巨匠へと駆け上がったサンプリング世代のメルクマール。石井はタランティーノの『キル・ビルvol.1』に、アニメキャラクターデザインで参加。

小池健
マッドハウス所属のアニメーター。石井とのコラボレーションはその後、DVDマガジン「Grasshoppa!」に収められたアニメ『TRAVA-FIST PLANET』を

『茶の味』会話も、ストーリーも脱線し、シュールなビジョンに導く石井の演出

としているように思えた。もともと『幸福の黄色いハンカチ』(77)をフェイバリットとして挙げるような人だが、おそらく描くべき現実の変化も作用しているのだろう。随所に彼ならではのテイストが施された、あえて言うなら「ムー一族」にも通じるホームドラマ。とはいえクライマックスのパラパラマンガでみせる素朴な愛情表現など、石井の新機軸を予感させた。

一方、実験性という意味では、現在の彼にとって、もっとも刺激に満ちた映像表現はショートフィルムではないか。特にテーマというタテのイデオロギーが重視される映画とは違い、発表方法も多彩なそれは、石井が好む仲間内のヨコのグルーヴ感を反映しやすい(ちなみにヨコのグルーヴというのは、ローテンション/ハイテンションの違いはあれど、同時代の宮藤官九郎にも通じる)。大学時代からの友人でディレクター仲間の三木俊一郎や伊志嶺一(いしみねはじめ)(現・ANIKI)とは、DVDマガジン「Grasshoppa!」や最新作『**ナイスの森**』(04)で、その〝部活ノリ〟を全開にする。ほかに**多田琢**プランニングの『smap short films』(01)や『世にも奇妙な物語』の一篇「BLACK ROOM」など、ショートフィルムはCMと並んで彼の活動の拠点となっている。

作品同様、自身も新しい表現を求めて更新(リミックス)されていく石井克人。その進化はまだまだ続く。**[志水邦朗]**

へて、現在劇場用作品を共同制作中。

フランク・ミラー
その代表作『シン・シティ』(05)をミラーと共同で〝コミックのまんま〟実写映画化したのが、タランティーノの朋友ロバート・ロドリゲス。サンプリングの輪は、かように世界中に広がる。

『ナイスの森』
全二一話、一五〇分という常識破りのオムニバス巨編。三人三様にシュールとナンセンスの極みをつくすその総体は、モンティ・パイソンやスウェーデン出身のディレクター集団Traktorを彷彿させる。

多田琢
CM界のトッププランナー。石井とは富士通FMVのCM、SMAP『fly』のMVなどを手がける。〇四年に企画・脚本を手がけた映画『survive style5+』を発表。石井も劇中のCM協力で参加した。

『茶の味』DVD(販・レントラックジャパン)

14

井口昇

NOBORU IGUCHI 1969_

とびきりピュアな愛と
とびきりいじわるな障害の世界がせめぎあう異能

↓クルシメさん
↓真・美少女ウンチ ロリータ便器
↓恋する幼虫

『恋する幼虫』グロテスクでチャーミング。井口の集大成とでも呼べる傑作

井口昇ほど、〝天才〟という言葉が似合う監督はいないであろう。井口作品は自主映画であっても、AVであっても、一般映画であっても、原作ものであっても、そのオンリーワンな魅力を失わず、しかも総じて面白い。そして役者として出演する場合も、さらには昨年出したエッセイ集の活字の一つ一つまでもが紛れもなく「井口昇」であり、すべてが「エンターテインメント」していることに驚きを隠せない。

その才能の原点とも言える8ミリ作品『わびしゃび』(88)は好きな女の子を撮りに行くというセルフドキュメンタリー。途中、井口の主観映像は女の子に近づけず、失敗する。そして近づかないと撮影できないレンズに差し替えてリベンジに挑み、恥じらう少女の顔のアップを恐る恐る捉える。そのピュアでイノセントな表情の何と美しいことか！

この奇跡のような映画を始め、井口は常にとびっきりピュアな愛と、とびっきりいじわるな障害がせめぎ

Profile

一九六九年六月二八日生まれ。監督代表作として『クルシメさん』(96)、『恋する幼虫』(03)などが有名で、その他AV作品、Vシネマでも一般作顔負けの傑作を多数発表。大人計画所属の役者としても活躍するなど、マルチな才能も光る。

あう世界を、乙女的かつナイーブな感性で作り上げて来た。奇形の舌を持つ少女と人の悪口ノイローゼの少女二人の葛藤を描いた『クルシメさん』(96)が有名だが、AV作品でも好きな女の子の排泄行為が観たくなるウィルスが蔓延する終末世界が登場する『美少女排泄隊』(01)や美少女三人の愛憎劇をメランコリック且つシュールに描いた『ロリータ監禁 レズ』(02)、そして母親に愛されず苦悩する少女の仮想現実と現実間での「真実の愛」を巡る葛藤を描いた『真・美少女ウンチ ロリータ便器』(98)はそのフィルモグラフィの中でも最高峰と言ってもいいドラマチックな傑作である。

こうした一連のAVやVシネマ作品におけるプログラム・ピクチャー的な仕事は、井口昇が映画のスタンダードを心得た作り手であることを痛感させられる。近年では楳図かずおの原作と井口ワールドとのバランスが見事な『まだらの少女』(05)などでその才能を認められ、その後も**楳図かずお**の『猫目小僧』(06)、そして『卍』(06、谷崎潤一郎)や『おいら女蛮』(06、永井豪)と原作もののオファーが相次ぐこととなった。

その一方で、オムニバス『帰って来た刑事まつり』(03)の中の一編として「アトピー刑事」を発表。十分でギャグと究極の愛を描き切った短編として大絶賛され、続いて公開された長編第一作『恋する幼虫』(03)において遂にその〝オリジナル〟の才能は一般にも広く知られるところとなる。冴えない編集者(新井亜樹)が傲慢な漫画家(荒川良々)によって刺された頬から触手が出て血を吸いたくなってしまい、そこから立場が逆転。やがて奇妙な恋愛関係へと発展する。荒川は劇中で「愛してるなら血を吸わせて」という女により、生と死をかけた究極の選択に追いつめられるが、井口は物語にグロテスクでチャーミング、まさに「究極」のエンディングを用意する。また、新井亜樹の「顔」が、井口の主観を越えて観る側の胸を抉るほどにどんどん美しくなってゆくのも見事で、まさに『わびしゃび』以降の集大成にして唯一無二の傑作となった。

先述のプログラム・ピクチャー的な仕事ももちろん楽しみだが、蔓延する原作モノブームの中で、今後はやはり『恋する幼虫』以来となるオリジナル作品を期待したい。そして、同時代を生きる我々は井口作品を見逃してはならない。フォロワーが絶対に生まれない突然変異的〝天才〟井口昇の世界をリアルタイムで体験できるのは今だけなのだから。

[直井卓俊]

楳図かずお
一九三六年和歌山生まれ。『へび少女』などで恐怖路線の漫画を開拓し、七〇年から『漂流教室』『まことちゃん』などシュールなギャグで大ブレイク。美少女+恐怖の楳図ワールド『まだらの少女』で井口昇の世界とドッキングした。

『恋する幼虫』DVD(発・販キングレコード)

※『おいら女蛮』(発・販キングレコード)2006年3月8日発売

15

奥原浩志

HIROSHI OKUHARA 1968_

淡白な性描写と死のイメージ メロドラマの中で等身大の若者を描く

↓タイムレス・メロディ
↓波
↓青い車

多くの若手監督の例に洩れず、奥原浩志もぴあフィルムフェスティバル出身の映画監督である。第九回PFFスカラシップを獲得した彼は、初の商業作品『タイムレス・メロディ』(99)を監督する。決して多作な作家とは言えないが、これまで手掛けた三本の商業作品を見ただけでも、奥原浩志の作風がすでに確立されていることがわかる。

等身大の若者たちの日常を描いた青春ドラマ。それが奥原浩志の映画を語るときにしばしば使われる言葉だ。とは言え、普遍的な物語を持っているわけではない。『タイムレス・メロディ』と『青い車』(04)では死という事件が、『波』(01)では強盗という犯罪が起こる。映画の出来事としては普遍的ではあっても、やはり日常からは離れた展開がラストに待ち構えている。等身大とは、映画のディティールの問題である。たとえばそこで使われる音楽やファッション、そして台詞の言い回しなど、ひとつひとつの素材が等身大の若者をうまく映し出している。『タイムレス・メロディ』で初の長編映画への出演を果たした市川実日子は、その後、数々の映画で引っ張りだことなる女優に成長しているし、『波』で主演した渡辺謙作（乾朔太郎）は、映画監督としても現在活躍している。役者の選び方にしても、彼の狙いは常に安定した感がある。

もともとミュージシャン志望だったということもあり、音楽へのこだわりが映画に強く反映されていることも、奥原の映画の大きな特徴である。『タイムレス・メロディ』では、**LITTLE CREATURES**のヴォーカルで、この映画の主演をつとめた青柳拓次が、『波』では**サンガツ**、そして『青い車』では**曽我部恵一**が全編の音楽を担当している。共通するのは、いくつかのアーティストの楽曲がサントラとして使われるのではなく、ひとり／ひと組のアーティストが全編を通して制作していることと、必ずしもメジャーな人気を持っているとは言えないが、コアなファンを持つ安定したアーテ

Profile
一九六八年、愛知県生まれ。国際基督教大学卒業。『タイムレス・メロディ』(99)で商業監督としてデビューし、釜山国際映画祭で日本映画として初のグランプリを獲得。代表作に『波』(02)、『青い車』(04)などがある。

イストばかりであることだ。そして不思議なことに、音楽シーンにおける彼らの立ち位置と、映画業界における奥原浩志の作家性とが、とても似通ったものであるように見える。それは役者についても同じである。

引きのショットでの長回しの多用と、単調さを感じさせる場面展開。それでいて、終始クールさを感じさせる映像とは裏腹な、ストーリーのロマンチックさ。それが彼の作風だと言えよう。たとえば『タイムレス・メロディ』で、ひとりの男の死を悼んで若者たちが演奏を始めるというロマンチックさ。『青い車』での、海で抱き合うふたりの姿や台詞は驚くほど甘ったるい。そして、すべての作品に共通する、淡白な性描写と死のイメージもまた、メロドラマ的なストーリーに拍車をかけている。**よしもとよしとも**のマンガを原作とする『青い車』が、これまでの作品よりもさらに、どこか嘘くさい「リアルさ」を見せてしまうのは、彼の作風がもともと漫画に近いせいかもしれない。それぞれの描写は限りなくリアルではあっても、全体として「作りもの感」が漂ってしまうのだ。

「今どきのリアルっぽさ」とでも言うような雰囲気を見せる奥原の演出方法は、他の若手監督よりもひときわ安定しているが、そのことが彼の足枷(あしかせ)となるのか、さらに確固たる作家性を見い出すのか。今後の展開を期待するしかないだろう。

[月永理絵]

『青い車』よしもとよしともの原作の上に「今どきのリアルっぽさ」を描く

LITTLE CREATURES(リトル・クリーチャーズ)
青柳拓次(Vo&g)、鈴木正人(b&key)、栗原務(dr)が八七年に結成。その精緻なサウンド・アプローチは周囲のアーティストの信頼も厚い。

サンガツ
ダブルギター、ダブルドラム、ベースの五人編成から成るインストゥルメンタル・バンド。メンバーは小泉篤宏、小泉創太郎、鎌田将、梶道人、山脇豊土。

曽我部恵一
元サニーデイ・サービスのボーカル&ギター。現在はソロとして活躍し、〇四年には自身のレーベル ROSE RECORDSを立ち上げている。『青い車』では、ライブシーンで登場もしている。

よしもとよしとも
大学在学中に執筆した私生活暴露ネタ4コマ「日刊吉本良朗」でデビュー。『青い車』、『よいこの街角(補習授業)』など、若者の感情を坦々と描いた作風が、人気を集めている。

曽利文彦

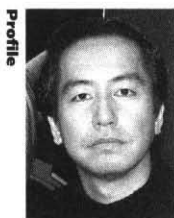
FUMIHIKO SORI 1964_

**ビジュアル・エフェクトで心象風景を描く
日本独自の3Dライブアニメを確立**

↓ピンポン

二〇〇五年の夏、アメリカの業界紙「ヴァラエティ」の表紙の全面を、富士山と桜をバックにバイクにまたがる股旅姿の弥次喜多の映画『真夜中の弥次さん喜多さん』が飾った。宮藤官九郎の初メガホンが注目された作品であるが、実は異界巡りという本作の題材に欠かせぬ視覚効果を全面的に担当していたのが、VFXプロデューサーの曽利文彦であった。これだけでない。『アンドロメディア』(98)、『サラリーマン金太郎』(99)、『ケイゾク/映画』(00)。これに彼が所属しているTBS系のドラマを加えると、知らず知らずのうちに、私たちは曽利の仕事を日々、あちこちで目にしていたことになる。

いわば日本映画界の黒子だった男。その彼が初めて表舞台に出てきたのが『ピンポン』(02)であるが、日本最先端のデジタルエフェクトの主たる使い道が、卓球の球だった、というところが、曽利の「らしさ」なのかもしれない(何しろ、まだ一作しか実写映画を撮っていないので、断定はできないけれど)。

『ピンポン』は、総カット数一二〇〇の内、四分の一の三〇〇カットにCG処理が行われているが、その九〇パーセントが卓球の球に使われている。加えて、それまでの日本のビジュアルテックスでは実現されていなかった、CGを入れているショットでもカメラが大胆に、常に、動くということを可能にしている。『グラディエーター』(00)はじめ、この映画の製作時のハリウッドの大作と負けない技術が、卓球の球とその動きという、いかにも地味に見える存在に惜しげもなく使われていることがなんとも面白い。が、しかし、その卓球の弾道こそ、高校総体のトップを目指す一〇代の青年たちのそのとき、そのときの、一瞬たりとも気の抜けない優劣順位や心の動きを端的に表しているのだ。いわば、それまで、状況を華麗に過激に装飾するために使われていたビジュアル・エフェクトを、心象風景というインナーワールドを具現化するために徹底して使った

Profile
一九六四年、大阪生まれ。USC(カリフォルニア大学)に派遣留学の後、『タイタニック』(97)のVFXを手掛ける。帰国後、『ケイゾク/映画』(00)、『真夜中の弥次さん喜多さん』(05)など多くのVFXを担当。『ピンポン』(02)で監督デビュー。

『ピンポン』ハリウッドも驚いた、最先端のデジタルエフェクト

ところが、曽利文彦の目のつけどころ、技術の使いどころの新しさであり、内外のクリエイターに衝撃を与えたところであったといえるだろう。

　さて、ハリウッドと同じ技術を持ちながら、あくまで日本らしい状況で使うこだわりは、プロデュース作『アップルシード』(04)にも遺憾なく発揮されている。3DCGをセルアニメのような画風に変換するトゥーンシェーダーと、登場人物のリアルな動きを可能とするモーションキャプチャーの技術を用いたフル3Dライブアニメという新たな技術を開発しているのだが、ここで注目すべきなのが、フル3Dによる立体的でリアルなアニメーションを作れるにもかかわらず、わざわざ、輪郭の線にこだわるセルアニメの技法を残していることだ。曽利はこれを、「3Dライブアニメ」と呼び、一つのジャンルとして確立させたいようだが、残念ながら、業界での評判の高さに反して、アメリカ公開はかなり小さい規模で終わってしまった(TBSのサラリーマンの目論見を叶えるには、楽天の業務提携が必須なのでは!? と思うのは私だけでないはず)。

　さて、水面下ではいろいろ噂が流れる彼の次回作だが、今のところ、松竹のラインナップに『精霊の守り人』が挙がっている。精霊の卵を宿した王子の逃避行を描く児童文学のファンタジー。文化人類学者の上橋菜穂子が原作者であるだけに、古代アジアを思わせる世界観の深さ、細かさを背景としており、VFXの使いどころも満載であるはずだが、資金が集まらないのか、企画発動の話を聞かない。技術の使いどころをわかっている曽利文彦の使いどころをわかるプロデューサーと資本家が今の日本にはもっと必要なのかもしれない。

[金原由佳]

「ピンポン」DVD(発・アスミック、小学館/販・角川エンタテインメント)税抜4700円

17

古厩智之

TOMOYUKI FURUMAYA 1968_

表面的なポジティビティではなく、モラトリアムな生に、人間のドラマを見る

↓まぶだち
↓さよならみどりちゃん

「ずっと夕方四時のまま、いつまでも六時にならないような、そんな時間の感覚を描きたかった――」。長編二作目の『まぶだち』(01)に際して監督から聞いたこの言葉は、彼の全ての作品にあてはめられるだろう。教室にも家にも束縛されない、自由で無目的な時間。何かの役割や定まった関係に落ち着くことのない、あやふやな状態。そんなモラトリアムの中の一瞬の輝きを、古厩智之はとらえようとする。

大学在籍中にPFFグランプリを受賞した短編『灼熱のドッジボール』(92)も、描かれるのは宙吊りにされた時間だ。転校していく少女が乗り遅れた電車を待つ間、仲間と始める最後のドッジボール。ぶつけ合うボールとは、形にできない思いの現れであり、同じモチーフは続く初長編『この窓は君のもの』(94)でも繰り返される。引っ越しを先延ばしにしたヒロインが、主人公の隣の家に仮住まいをする数日間。互いに寄せ合う気持ちを言葉にできない二人は、枕の投げ合いや追いかけっこでそれを表現する。もしくは「好きだ」と口にした後ですら、男女の仲になることを恐れるように距離を保ち続ける。演出はところどころぎこちないが、一途な思いを行動に移せないもどかしさというテーマと相まって、ここには思春期特有の切なさとエロティシズムがあふれている。

次の『まぶだち』までに七年の時間を要したことを考えると、モラトリアムは古厩自身の体質でもあるのだ。彼の自伝的要素を活かした『まぶだち』では、教師からクズ呼ばわりされる三人の中学生を主人公に、反発することも優等生になることもできない彼らが、モヤモヤを抱えたまま野原を走り、戯れる姿が描かれる。ほかの作品同様、ここにも故・**相米慎二**の影響が強く感じられるが、とりわけ少年の一人が唐突に川に飛び込む場面に、『台風クラブ』(85)で教室から飛び降りる少年がオーバーラップした。

〝何もしない〟青春から一転、長編第三作『ロボコン』

Profile

一九六八年、長野県生まれ。日本大学芸術学部卒業。『この窓は君のもの』(94)で長編映画を初監督する。数々の作品に助監督として参加後、『まぶだち』(01)、『ロボコン』(03)、『さよならみどりちゃん』(05)を監督する。

『さよならみどりちゃん』恋人のいる男と関係をつづけるヒロインは、モラトリアムの時間を生きる

（03）は、『ウォーター・ボーイズ』などに連なる青春映画だ。スポーツマンシップならぬアイデアマンシップをロボットコンテストで競う本作でも、古厩の関心はメカより人間ドラマを向き、中でもコンテスト前夜にヒロインの長澤まさみが「ずっと今日が続けばいいのに」と言う場面に、その本質が現れている。ヒロインが口ずさむ山口百恵の『夢先案内人』は、『この窓は君のもの』で歌われる『赤い河の谷間』と並んで、改めて挿入歌のうまさを感じさせる。ストーリーという主軸から離れた場所に、この人の映画はあるのだ。

大人や少女の描き方に関してはいささか類型的と感じられた古厩だが、南Q太原作の『さよならみどりちゃん』（04）は、それに正面から取り組んだ作品だ。好きな男に〝みどり〟という恋人がいることを知りながら、ずるずる肉体関係を続けてしまうヒロインも、ある種のモラトリアムを生きている。彼女の中で何かが爆発したように、深夜の街をサンダルで走り続ける場面は古厩作品の真骨頂と言えるだろう。

表面的なポジティビティを謳う今の風潮は、もしかしたら古厩にとっては逆風かもしれない。だが先の相米が晩年まで少年・少女ものを撮り続けたように、彼にはこれからも、様々なモラトリアムの輝きを描き続けてほしい。

［志水邦朗］

相米慎二
俳優の魅力を活かす長回しを多用した作風で知られ、〇一年に肺ガンで没した。古厩作品はほかに『飛んだカップル』（80）、『ションベンライダー』（83）、『東京上空いらっしゃいませ』（90）などの影響を感じる。

『さよならみどりちゃん』DVD（販・ハピネット・ピクチャーズ）税込3990円／2月24日発売

北村龍平

RYUHEI KITAMURA 1969_

ゴダールにも一目おかれた〈映画的〉運動神経で、あらゆるテクニックを総動員

➡VERSUS
➡ALIVE
➡あずみ

北村龍平は男気とオタクが高純度で結合した存在だ。『VERSUS』(00)では「ゾンビと侍が闘ったら面白いんじゃないか?」なんて高校映研レベルの思いつきを具現化するために、あらゆるテクニックが動員される。死者が甦るという森で、時空を超えて繰り広げられる死闘。ガンアクション、殺陣、カンフー、ワイヤーアクションを自在に組み合わせ、新しいアクションシーンを生み出すことへのこだわりは尋常ではない。画によって物語を語ることを放棄する一方(『マトリックス』(99)のように、物語はアクション間の会話によって進行する)、気の遠くなるほどの時間を費して、アングル、レンズ、構図、照明、ポーズ、キャメラの動きなど、あらゆる条件をクリアしたカットが収集され、そして接合される。本能的な手さばきで? いや、それはもちろん先行する作品群を貪欲に分析しつくしたことで培われた運動神経によるものだ。脱獄囚、ヤクザ、警察官といった登場人物たちの社会的な属性は、この世界では何の意味ももたない。それは北村がこれまで手がけてきたジャンルが、SF、伝奇もの、時代劇、怪獣映画、と社会的リアリティを必要としないものであることとも符合するだろう。この徹底した抽象性が、室賀厚ら凡百を遠く引き離すのだ。

続く二作の密室アクション『ALIVE』(02)と『荒神』(02)では、『VERSUS』とは違った形での撮影と編集の実験が行われる。ここで現れるのは、彼の形式主義的側面だ。両作の特徴を象徴的にいうなら、『ALIVE』では長回しで、『荒神』では切り返しである。『ALIVE』では、ほとんどが野外で撮影された『VERSUS』とは対極の、抑圧・緊張・集中を映像化するため、撮影時には長回しが多用され、三〇秒・四五秒・一分のカットが編集で効果的に活かされる。

『荒神』は、荒れ寺の中で侍と荒神が対峙するワンセットものだ。作品からは、ふたりが闘いまくっている印象を受けるものの、実は上映時間七九分のうち、

Profile
一九六九年、大阪府生まれ。17歳でオーストラリアへ渡り、映画製作を学ぶ。

ジャン=リュック・ゴダール
ゴダールが「北村龍平の『VERSUS』を観たが、ちょっと面白かった」と語っているのは有名な話。どこが気に入ったのか、それより誰が見せたのか、謎は深まるばかりである。

『FIRESTORM』
「アニキ」と呼びたい映画監督No.1、それが北村龍平だ。彼はヤンキー気質に忠実に、チームを組んで行動する。その軌跡は『FIRESTORM』(角川書店刊)にあますところなく記されている。その感動的な同士愛には、思わず涙が……。

『あずみ』現代化された破天荒な時代劇に、映画の“王道”の血が流れている

アクションは全編合わせて二三分ほどしかない。この作品の本質は会話劇であり、狙いはふたりの対話をさまざまな切り返しによって飽きさせずに見せきることにある。これが映画的挑戦でなくて何であろう。

小山ゆう原作『あずみ』(03)での、現代化された破天荒な時代劇というスタイルは特に目新しいものではないにしても、『RED SHADOW』(01、中野裕之監督)などに比べれば、北村には映画の血が確かに脈打っているのがわかる。たとえば加藤清正を山道で襲うシーンで、上下二箇所で並行して行われるバトルが、ふと上下運動を伴って通底してしまうときのスリル。この感覚はやはり得難い資質といわねばなるまい。

そして、今や北村がアクション映画オタクというだけではないことも明らかになってきている。『スカイハイ[劇場版]』(03)では、七〇年代東映のもっていたケレンと宿命観が、『ゴジラファイナルウォーズ』(04)では、いかにも東宝らしい理屈抜きの娯楽性が横溢しているように(九〇年代以降のゴジラは、オタクの目を気にしすぎて失速していた)、彼は日本映画の水を飲みながら成長してきた存在でもあるのだ。北村の次作には、何と岩井俊二脚本(!)のバンドもの『BANDage』が決定したという。彼と仲間たちのまったく新しいチャレンジに期待したい。[小林善美]

坂口拓/榊英雄
北村作品に欠かせぬ二つの顔。『VERSUS』で徹底的に闘いぬいた後、『ALIVE』でも激突する。それにしても、やはり本当に身体の動く俳優がいると、アクションシーンの迫力は格段に違うことがよくわかる。

長渕剛
北村龍平が「アニキ」と呼ぶ男。中学生時代から聴きまくっているらしい。その関係が高じ、『ゴジラファイナルウォーズ』撮影中の二〇〇四年八月に北村は長渕の桜島オールナイトライブの映像を監督した。

ジェームズ・キャメロン
あらゆる映画を観まくっている北村龍平。フェイバリット監督は数あるものの、「最も影響を受けつつ、リスペクトしている」映画監督はこの人とのこと。『エイリアン2』(86)の「続編魂」を北村は高く評価している。

『あずみ』DVD(発・東芝エンタテインメント株式会社、小学館/販・アミューズソフトエンタテインメント株式会社)税込5040円

19

女池充

MEIKE MITSURU 1969_

甘酸っぱくはあっても、決して青臭くはない
「洒脱」ということばに帰結する作家像

↓スワッピング・ナイト　危険な戯れ
↓女体渦巻地帯
↓発情家庭教師　先生の愛汁

女池のメイは迷走のメイ、ではさすがに語呂が悪すぎるので却下としても（苦笑）、彼のフィルモグラフィを見れば、そんな印象をもってしまうのも無理からぬことだろう。ただ、彼の作品は、まだ誰もが観ていて当たり前というものでもないので、まずは急いで足取りをたどってみよう。

サトウトシキや上野俊哉の助監督を五年近く務めた後、女池は処女作『白衣いんらん日記　濡れたまま二度、三度』（97）や第二作『ぐしょ濡れ美容師　すけべな下半身』（98）でハートウォーミングかつサスペンスフルなラヴストーリーを撮って、観客に鮮烈な印象を与えたかと思うと（前者は脚本小林政広のどんでん返しがウザいが）、次作『不倫妻　情炎』（00）ではいきなり大雪の降る山奥でのロケを敢行、撮影日数と予算を大幅に超過した上、画面は見えない、セリフも聞こえない、客席は呆れて絶句、とまさにヘレン・ケラー的三重苦映画に暴走した。これで叱られたせいかどうか、続いて彼は脚本に荒井晴彦の門下、西田直子を迎え『多淫OL　朝まで抜かないで』（00）、『ハレンチ・ファミリー　寝ワザで一発』（02）と二本の傑作を送りだす。特にコメディ・タッチが冴える後者で、ふつうピンクでは考えられないデブの女性を起用し、最後には可愛らしく思わせてしまう演出の手腕は瞠目に値する。ところが、続く『スワッピング・ナイト　危険な戯れ』（02）ではアヴァンギャルド趣味が復活、フィルムを直接傷つけたり腐食させたりするわ、作中の奥さんの行動は突飛すぎてひと昔前のATG映画みたいだわ、という怪作に。その後の展開をハラハラしながら見守っていると、次は脚本をあの巨匠**中野貴雄**（『女体渦巻地帯』（92）は必見！）に依頼、どう考えても「それ絶対合わないよ！」的コラボレーションを実現し、怪作にして傑作ポリティカルバカ映画『発情家庭教師　先生の愛汁』（03、完全版『**花井さちこの華麗な生涯**』）を完成させる。北朝鮮のスパイとイラクの工作

Profile
一九六九年、神奈川県生まれ。サトウトシキ、上野俊哉の助監督を務めた後、『白衣いんらん日記　濡れたまま二度、三度』（97）でピンク映画初監督。以後、ピンク映画の監督として現在に至る。代表作に、『発情家庭教師　先生の愛汁』（03）など。

『花井さちこの華麗な生涯』風俗嬢とブッシュ大統領を結びつけるポリティカル「おバカ映画」

員の密会現場に居合わせた風俗嬢が、額に受けた弾丸のトレパネーション効果で天才に変身、ブッシュ大統領の指のレプリカをめぐる国際争奪戦に巻き込まれる、という荒唐無稽な物語を一気に見せきるパワーは圧巻だ。うーむ、しかしこの後はどうするの？　と思っていたら、続く『濃厚不倫　とられた女』（04、完全版『ビタースイート』）では、再び西田脚本に戻って不毛な愛の連鎖するさまを切なげに描いている。

さあ、これでどんな作家像をあなたは想像するだろうか。秀作・傑作と怪作、その二極の間を揺れ動く迷える魂？　しかし、彼の秀作群の印象をひとことでまとめようとしたとき、何と「洒脱」ということばが浮かんでくるのには驚かされる。甘酸っぱくはあっても決して青臭くはない。彼が目指しているのは、おそらく青春というよりも、都会に住む大人の男女の心と身体のすれ違いをきっちりと見せきることなのだ。つまり、**ワイルダー**である（ということは、『花井さちこ』はルビッチ『生きるべきか死ぬべきか』なのか?）。その一方で、彼は「アーティスト」という、それ自体が青臭い幻想も捨てきれていない。しかし、それが彼の映画に緊張感を与えている理由であることも間違いないだろう。このふたつの志向をもった女池のさらなる迷走ぶりに大いに注目しようではないか。　**［小林善美］**

サトウトシキ
女池充の師匠。「ピンク四天王」の一人として、数々の名作をリリース。スタイリッシュな映像と確かな演出力には定評がある。現場で粘るという評判の女池の演出スタイルは、師匠譲りか？

マーティン・スコセッシ
『花井さちこの華麗な生涯』はアメリカで上映され、ブッシュを登場させるなどの政治諷刺が大評判となり、スコセッシ監督じきじきに「ビデオテープを送ってくれ！」というメッセージがあったとか。

中野貴雄
ある時はバカエロ映画の傑作を撮り続ける国際秘宝監督、そしてまたある時は名著『国際シネマ獄門帖』（有学書林）をモノにする辣腕映画コラムニスト、しかしてその実体は、キャットファイト集団「ギャルショッカー」総帥、地獄女史である。

ビリー・ワイルダー
女池は、NHK名作劇場で『アパートの鍵貸します』（60）を観て映画好きになり、ワイルダーのデビュー作が観られるかもしれないと思って文化庁海外研修の候補地をニューヨークにしたとのこと。好きなんだねえ。

20 河瀬直美

NAOMI KAWASE 1969_

〈撮る〉ことは〈触る〉こと 世界の感触から、不確かな自分の存在を確かめる

⬇につつまれて
⬇萌の朱雀
⬇沙羅双樹

河瀬直美にとって、撮ることは見ることより触ることに近いのではないだろうか。幼い頃に両親と別れて育った彼女は、父親を探すセルフドキュメンタリー『につつまれて』(92)から映像表現を始めたが、その過程に挟まれる風景や自分の影からなるコラージュは、世界の感触から不確かな自分の存在を確かめる行為にも思える。続く『かたつもり』(94)では、〈撮る/触る〉はより確信的になり、育ての親である祖母を追う8ミリカメラが被写体に肉薄し、ついには河瀬の手がフレーム越しに祖母の頬に触れる。カメラはここでフレームの内と外を分ける境界ではなく、二つをつなぐ媒介として存在している。

彼女のこのスタイルは、九〇年代以降主流になった〝ドキュメンタリーは客観ではなく主観である〟という流れとも無縁ではない。その一方で、**是枝裕和**や**森達也**といった同時代の作家が、〈撮る側〉と〈被写体〉の関係の背後に〈社会〉の存在を浮き上がらせるのに対して、河瀬はあくまで自分と対象の関係をつきつめる。〈撮る/触る〉ことで生まれた関係が、〈わたし〉という物語=作品に回帰していくのだ。

初の長編劇映画で、カンヌ映画祭パルムドール(新人賞)を受賞した『萌の朱雀』(97)は、過疎化の進む奈良県西吉野村を舞台に、村の希望であったトンネル工事が頓挫したことから離散していく家族の姿を描いている。吉野の自然やそこに暮らす人々を映す**田村正毅**の映像は物語を超えたエロスすら感じさせるが、その撮影プロセスでは、自分の手法を言語化できない河瀬と、プロの映画スタッフのあいだに軋轢が生じたという(この経緯は**仙頭武則**著『ムービーウォーズ』に詳しい)。ドキュメンタリー『杣人物語』(97)で、再び吉野に生きる人々を自分のカメラで綴ったのも、対象と向き合い直す意味があったのだろう。

以降も河瀬作品では、生地である奈良を舞台に、その自然や伝統が象徴する普遍性と、喪失を抱えた個と

Profile
一九六九年、奈良県生まれ。大阪写真専門学校卒業。商業映画デビュー作『萌の朱雀』(96)が、カンヌ映画祭新人監督賞を受賞する。劇場二作目の『火垂』(00)で、スイス/ロカルノ国際映画賞をはじめ多数の賞を受賞。映画の他に小説も執筆している。

『萌の朱雀』河瀬監督にとって、カメラは世界の感触を知るためにある

いう二つのモチーフが繰り返される。

激しいラブストーリーである『火垂』(00)では、喪失を抱えた主人公のストリッパーと陶芸家の男の関係が、東大寺二月堂の松明など奈良の風物と対置される。主人公の内面の葛藤は物語の整合性すら壊しかねないほど強く、それを反映するように揺れ動くカメラが印象的だ。

再び親の不在をテーマにしたドキュメンタリー『きゃからばあ』(01)では、喪失を特権化しすぎる危うさも感じさせたが、劇映画第三作の『沙羅双樹』(03)で家族の一人を失った喪失感は、都市開発で伝統が失われていく古都・奈良の喪失と重ね合わされる。クライマックスに登場する新進の祭りと母親(河瀬自身が熱演)による出産が、街と家族それぞれの再生を表し、ラストは人間の営みを包み込むような奈良の空撮で終わる。

面白いのは一昨年、河瀬自身が役をなぞるように第一子を出産し、現在そのドキュメンタリーを制作していると聞く。誕生とは子供の誕生であると同時に、河瀬自身の生まれ変わりも意味するのではないだろうか。

パーソナルな視点を突き詰めることで、普遍へとたどり着くこと。大作映画とは相容れない河瀬作品だが、近代的自我が揺らいでいる今、そのメッセージはますます重要になっていくだろう。 **[志水邦朗]**

是枝裕和
テレビマンユニオンを基点にドキュメンタリーを多数発表。『ワンダフルライフ』(98)、『誰も知らない』(04)などドキュメンタリーの手法を活かした劇映画も制作。最新作『触れもせで』が二〇〇六年に公開。

森達也
九八年にオウム真理教の荒木広報部長を被写体にしたドキュメンタリー『A』(98)で世間を騒然とさせる。その後も『A2』(01)やTV「放送禁止歌」、その他の著作で、世の中の思考停止を訴える刺激に満ちた作品を発表。

田村正毅
小川紳介のドキュメンタリー作品に始まり、青山真治、黒沢清作品に撮影で参加。『萌の朱雀』は田村がプロデューサーの仙頭の元に脚本をもち込んだことから製作がスタートした。現在は〈たむらまさき〉と改名。

仙頭武則
映画プロデューサー。WOWOW在籍時に立ち上げた「J MOVIE WARS」シリーズや『リング/らせん』(98)など、新人から中堅作家による多数の映画を製作。河瀬とは『萌の朱雀』後に入籍するが、その後離縁。

21 注目される新人たち

筧昌也、冨永昌敬、奥秀太郎、西川美和など 多種多様な表現で登場する才能、要チェック！

まだ数作の発表ながら、すでに次代を担う重要な名前になりそうな、新しい才能の持ち主はたくさんいる。ここではその中から特に要注目の監督たちを、年少順に十一名（組）紹介しよう。

筧昌也、冨永昌敬

まずは筧昌也（七七年生まれ）。PFFアワード企画賞、ゆうばり国際ファンタスティック映画祭オフシアター部門グランプリなどを経て、劇場公開へと至った傑作中編『美女缶』（03）の監督である。中のゼリーを温めると恋人用の美女アンドロイドができあがる驚異の缶詰、というわかりやすい男子的妄想をベースにした日常SFラヴ・ストーリー。キャッチーなつかみを用意しつつ、主観を何回も対象化して視点を掘り下げていく作劇術を駆使した脚本が見事。三谷幸喜をリスペクトしていると明言するだけあり、メジャー対応力の高い人材と言えよう。実際この作品は、妻夫木聡主演のTV用セルフリメイク（CX系『世にも奇妙な物語』〇五年四月十二日放送）、さらに筧の執筆による小説版（幻冬舎刊）にも展開した。

「ティム・バートン meets 藤子・F・不二雄」と形容したい印象もある『美女缶』に加え、アニメも絡めたラブコメ『ハライセ』（00）や小山田サユリ主演の『ハリコマレ！』（04）といった短編を観ても、現代的かつ日本的なポップセンスが際立っている。また女子を可愛く撮れる感性があり、さらにマンガも描ける（ちばてつや賞佳作などの受賞歴もある）。こういった筧の素養を考えると、矢口史靖あたりの後継者になれるかもしれない。また彼は、「pooworks」という映像&音楽ユニットを自ら率いており、人気DVD『**スキージャンプ・ペア**』のオープニング・グラフィックなど、映像クリエイターとしての優れた仕事も多い。CGと小道具の緻密な作りこみを同時にこなす、デジタル／アナログを自在に往復できる技術。まさに新世代

「スキージャンプ・ペア」
ペアのスキージャンプという架空の競技を、フルCGで作り上げた動画作品。クオリティーの高いCG技術で作り出される面白いジャンプ・スタイルが、雑誌やTVで取り上げられ人気を博した。

『パビリオン山椒魚』冨永昌敬作品「サクッ&アホ」の感覚が秀逸　　夏、テアトル系他、全国劇場にて公開

の職人＝作家と言える才人である。

筧と同じ日大芸術学部出身で、すでに玄人筋の高い評価を集めているのが、冨永昌敬（七五年生まれ）。マンガ家の安彦麻理絵や**魚喃キリコ**、熊田プウ助らも出演している奇妙な関係劇『VICUNAS／ビクーニャ』（02）が、水戸短編映画祭で阿部和重や青山真治の絶賛を受けグランプリ獲得。その後は宮沢章夫や菊地成孔に依頼された映像作品を監督するなど、数々の文化人のバックアップにより幸運なスタートを切った。もちろん、それに見合うだけのユニークな個性を持っている。特徴を一言でいうと、日常／世界を歪ませる感覚だろうか。フレーズの複雑な連鎖で特異な空間を現出させてゆく、フリージャズ的センスと形容できそうな演出を見せる（実際『VICUNAS／ビクーニャ』では音楽に卓越したジャズトラックを使用）。

その独自の感覚を、もっとゆるいモードでエンタメ的に表出した人気作が『亀虫』シリーズ（03〜）だ。ねじれ感覚の連作ホームコメディなのだが、気が向いた時にDVで、サクッと撮ってしまう気負いのなさと、アホな発想だけで一編押し切ってしまう、ある種のいいかげんさが美点になっている。どこか八〇年代の八ミリ小僧の鬼才のような匂いを持つ冨永だが、この「サクッ」と仕事する軽やかさと「アホ」に振り切

魚喃キリコ
一九七二年、新潟県生まれの漫画家。九三年に『ガロ』でデビュー。淡いコントラストで描写する独特のタッチで人気を博している。代表作に『blue』（97）、『ハルチン』（98）、『Strawberry shotcakes』（02）など。なお、『blue』は安藤尋によって映画化もされている。

れる脳味噌があることで、同世代の山下敦弘らとの共振性を確認できる。そういった彼の資質が巧く一点突破した快作が、『シャーリー・テンプル・ジャポン・パートⅡ』(05)。とある山寺の中でウダウダしている若者たちを、日本語字幕の出るサイレント風の画面で、時々パンするだけのフィックス・カメラのロングショットでとらえるという、大胆なアイデアでほぼ押し切り、同じ物語を別文体でリメイクする第二部では、なぜかフランス語の饒舌なナレーションが全編流れる。日常／世界を歪ませる感覚の中で、「サクッ」&「アホ」が極まっている、というわけだ。

あとは、ミニマリズムならではの達成から、どれだけ跳べるか。長編に際しての持続力は、新作『パビリオン山椒魚』で問われることになるだろう。

奥秀太郎、タナダユキ

異能派、という意味では最もラジカルな作風を持つのが、奥秀太郎（七五年生まれ）。元々は大人計画や**ハイレグジーザス**、さらには**NODA・MAP**や宝塚歌劇団などの演劇界の舞台映像を手掛けつつ、ライヴやクラブのVJとして活動していた彼が、その延長で映画も撮りはじめた。高い評価を受けている作品は、篠原一の同名小説を映像詩へと解体／昇華した『壊音 KAI－ON』(02)。大友良英の音楽と共にトランシーな恍惚へと高まってゆく傑作だが、同様のぶっ壊れた文体で、大人計画の濃い役者陣がわさわさ登場する『日雇い刑事』(02)や『日本の裸族』(03)といったバカ映画も撮っているのが刺激的である。

奥は自らの映画を「宅録映画」や「ベッドルーム・ムーヴィー」と称しているのだが、採集した映像を徹底して素材と見なし、それをPCで体感的につなぐ彼のやり方は、VJを通過したからこそのアヴァンギャルドの形と言える。それを劇映画の枠内で説得力を持たせるためには、どうオーソドキシーと折り合うか、あるいは突き抜けるかが課題。中村獅童主演の『赤線』(04)では、その際の歪みが出てしまった。最近は舞台演出でも注目を集める奥だが、果たしてこの天才はどの方向に歩みを進めてゆくのだろうか。

一方、骨太のオーソドキシーを度胸と愛敬たっぷりに提出してくるのが、タナダユキ（七五年生まれ）。恋愛も仕事もうまくいかない売れないタレントのヒロインをタナダ自らパワフルに演じる『モル』(00)で、PFFアワード2001のグランプリ&ブリリアント賞を受賞。自作自演のパフォーマンスばかりに目が向かいがちなこの作品が本当に示していたのは、正統派の作劇能力と、明快なエンタテインメントへの意志だっ

ハイレグジーザス
「SEX・DRUG・R&Rと演劇」を合言葉に、九二年に結成されたパフォーマンス集団。そのドライブ感あふれるスリリングなパフォーマンスは、「ネオ演芸」と称され、ハイレグマニアなる追っかけも生み出すほど、絶大な支持を受ける。二〇〇二年の公演をもって惜しまれつつも解散。

NODA・MAP（野田地図）
夢の遊眠社解散後の野田秀樹によるユニット。

た。彼女がその確かな力量を見せつけたのは、『月とチェリー』（04）だろう。官能小説家として活躍する女子大生と、彼女に「取材」と称して童貞を食われる二浪の新入生のドタバタを描いた性春系のラブコメなのだが、ダイアローグの面白さに加え、ちゃんと男子的なツボをつかんでいるのがすごい。つまりナルシシズムの人ではなく、この作品のヒロインがそうであるように、自分すらも対象化してネタにする冷静な観察

『日本の裸族』ぶっ壊れた文体で、大人計画の濃い役者陣が次々と登場

者であることをドラマで自己言及したのだ。

同時にフォーク・シンガー、**高田渡**の亡くなる直前の姿を収めた『タカダワタル的』(03) という、しぶい音楽ドキュメンタリーも撮っているが、スタイルは異なれど"人間への興味"は一貫して感じられる。『モル』で証明済みなように監督自身のキャラも立っているし、今後人気を高めていく可能性は大だろう。

西川美和、本田隆一

同じく女性で、やはり正統派の力量を発揮しているのが、西川美和（七四年生まれ）。番組制作会社テレビマンユニオンの先輩である是枝裕和のプロデュースにより、異色ホームドラマ『蛇イチゴ』(02) でデビュー。祖父の葬式に、長らく勘当されていた問題児の長男（宮迫博之）が突然帰ってきて、一見平凡な家族の歪んだ肖像が浮かび上がる……というブラックな重喜劇だが、監督よりも脚本家志望だったと明言するだけあり、スキのないドラマ構築力と、裏側にあるものを見ようとする人間観察眼は際立っている。映像的な洗練の点でまだ課題は残るものの、若くしてブレのないプロフェッショナルな姿勢は頼もしく、兄弟の確執を描く新作『ゆれる』にも大きな期待がかかる。

カルト系の奇才として要チェックなのが、本田隆一（七四年生まれ）。日大芸術学部の卒業制作『東京ハレンチ天国／さよならのブルース』(01) で、ゆうばり国際ファンタスティック映画祭オフシアター部門グランプリを受賞した彼は、六〇年代サブカルチャーのコアなマニアであり、GSやサイケ模様に彩られた世界を作り上げる。その趣味性が特異な個性に結晶した快作が、東北弁バリバリのゴーゴーガール三人が田舎で大暴れする**ラス・メイヤー**へのオマージュ作『プッシーキャット大作戦』(04) だ。泥臭さに真正面から向き合うことで非常にうまい日本的カバーになっており、ガレージ・ポップ映画として最高の達成。

そのほか、同様のテイストを生かしつつ、佐藤佐吉脚本の『セクシードリンク大作戦／神様のくれた酒』(01) や、明記はされていないが神代辰巳の名作『嗚呼！おんなたち・猥歌』(81) のリメイクである『脱皮ワイフ』(05) といった、応用形の秀作もいくつか放っている。マイウェイをどこまで貫けるか、自身のカラーをどこまでブランド的に定着させることができるかが、本田の将来のカギになると思う。

高橋泉、内田けんじ

ＰＦＦアワード２００４でグランプリを受賞し、さらにバンクーバー国際映画祭グランプリなどの受賞を

高田渡
一九四九年、岐阜県生まれの伝説的フォークシンガー。代表作に「三億円強奪事件の唄」(69)、「自衛隊に入ろう」(69) など。映画『タカダワタル的』(03) の公開で再評価されているなか、〇五年四月に公演先の北海道で倒れ、そのまま帰らぬ人となった。

ラス・メイヤー
七〇年代を代表するセックス&バイオレンス映画の巨匠。一九二二年、アメリカ生まれ。ストリップを題材にしたソフトコア映画でデビューした後、低予算のポルノ映画を量産し続けた。二〇〇四年、死去。

『隣人13号』CGやデフォルト映像を駆使しつつ、リアリティを追求する井上靖雄作品

経て劇場公開に至った『ある朝スウプは』（04）の、高橋泉（七三年生まれ）にも触れておこう。パニック障害をきっかけに新興宗教にハマっていく男と、為す術のない同棲相手の女という、ほぼ二人の関係性のみに焦点を当てたミニマムな人間ドラマながら、社会派傾向を示す脚本の奥深さと構築力、オーソドックスな的確さとサスペンスを見せる演出、共に高偏差値の達成。PFFでの審査員だった犬童一心が彼の才能を大いに認め、自らの新作の共同脚本に起用している。また高橋は、この作品で主演を務めた廣末哲万（七八年生まれ）の監督&同年PFFアワード準グランプリ作『さよなら　さようなら』（03）で脚本&撮影&出演を担当。この二人は「群青いろ」という映像ユニットで共に活動しており、PFFスカラシップとして、廣末監督&高橋脚本の新作が現在準備されている。

　同じくPFFアワード出身で、スカラシップ作『運命じゃない人』（04）がカンヌ国際映画祭で四賞も獲得して、一躍時の人になったのが、内田けんじ（七二年生まれ）。純情なサラリーマン、婚約を解消したばかりの女性、探偵、女詐欺師、ヤクザといった登場人物が、絶妙に絡み合う一晩の物語を、それぞれの視点からスリリングに描くパズル模様のドラマだ。作風はストーリーテリング命といった感じで、タランティーノ

『隣人13号　ディレクターズ・カット』DVD（発・株式会社メディア・スーツ／販・アミューズソフトエンタテインメント株式会社）税込3990円

『犬猫』フランスの監督エリック・ロメールの作風と比較される井口奈己作品

ばりの巧みな時間軸操作と、「電話番号をなめんなよ」などのキャッチーな恋愛格言がボンボン飛び出す、脚本力が高く評価された。PFFアワードで企画賞を受賞した『WEEKEND BLUES』(02)も、同様の作劇スタイル。オールド・ハリウッド映画や『男はつらいよ』をこよなく愛し、メジャー志向であることを明言する内田は、今後の日本映画エンタテインメント部門において、台風の目になるであろう逸材である。

井上靖雄、山口雄大、井口奈己

一方、大いにエンタメ性を発揮しつつ、先鋭的でコンテンポラリーな映像センスを持つ天才肌の逸材が、井上靖雄(七二年生まれ)。元々は広告業界の超売れっ子ディレクターで、RIZEや**ラブ・サイケデリコ**などのPV、最近では木村カエラのボーダフォンCMなどで知られる人。そんな彼が、井上三太のカルトマンガの映画化『隣人13号』(04)で、映画監督としての確かな実力と才気を見せつけた。二重人格者の復讐劇という難しい題材を扱いつつ、鮮烈な映像と明快なストーリーテリングを両立。井上が自身のテーマに置いているのはずばり「リアリティ」だが、彼の志すそれは、いわゆる写実とは全然違う。日本が舞台であるがゆえに蛍光灯の青い光にこだわったり、映像の質感を

ラブ・サイケデリコ
六〇~七〇年代のロック・テイストを取り入れたミュージシャン。「LADY MADONNA ~憂鬱なるスパイダー~」(00)でデビュー以後、次々と作品を輩出し続けている。

『犬猫』DVD(発・クロックワークス/販・レントラックジャパン)

テレシネ（フィルムで撮影した映像をヴィデオに変換すること）作業で操作する。CGやアニメ、デフォルメ映像、特殊メイクも駆使しつつ、リアルという問題に対する極めて現代的な答えを提出している監督だ。

エンタメを通り越し、バカ映画道を追求することで突出した存在になっているのが、山口雄大（七一年生まれ）。彼が最大限にリスペクトする**漫★画太郎**の超トラッシュなマンガの映画化、『地獄甲子園』（02）で長編デビュー。以降は画太郎原作のオムニバス『ババアゾーン（他）』（04）、野中英次のショートギャグマンガを独自に長編化した『魁!!クロマティ高校　THE★MOVIE』（05）など、ひたすら幼児的でくだらないお笑い映画を精力的に乱射している。ただ作風は基本的に一発ギャグの連発なので、長尺のテンションをキープさせるのはキツく、八分の『ラーメンバカ一代』（02）など短編の方で本領発揮してしまっているあたりが、今後の克服すべき課題だろう。また、『魁!!クロマティ高校　THE★MOVIE』には、人気芸人&俳優の板尾創路が構成でも参加。彼とのコラボレーションもいろいろ予定されているらしいので、そちらの期待も大である。

最後に、抜群のセンスを備えた女性監督を紹介しよう。井口奈己（六七年生まれ）。対照的な女子ふたりのちぐはぐな同居生活を描いた八ミリ映画『犬猫』（01）が、PFFアワード企画賞を経て劇場公開に至り、山田宏一ら大物評論家にエリック・ロメールなどと比較されつつ激賞を受ける。その好評を受けて作られた三五ミリのリメイク版『犬猫』（04）では、トリノ国際映画祭で審査員特別賞など三賞を獲得した。

八ミリ版も三五ミリ版も、スクリーンに映っているものは、本当になんでもない普通の日常である。だが家屋や路地に流れる心地よい空気感……。これは映画的でありつつ、音楽的とも呼べる感性の賜物であり、まるで東京をテーマにした良質のアコースティック音楽を聴いているような恍惚にとらわれる。気負わない「女子映画」としても超一級品。これから井口はいろいろな題材に挑戦するつもりだそうで、どう世界が広がってゆくのか、ますます目が離せないところ。

以上、ザッと筆者が注目する面々を見てきたが、当然のように多種多様。また彼らに連動する形で、さらなる新しい才能も引っ張り出されてくるはずなので、この十一組の動向にはぜひ注目していただきたい。

［森直人］

漫★画太郎
ギャグ漫画家。少年ジャンプで連載した『珍遊記』（90-92）が大ヒット。以後も、『ババアゾーン』（95）、『地獄甲子園』（96-97）などでカルト的な人気を博している。

『ロックンロールミシン』行定勲監督

II

地核変動としての〈現象〉を読む

サブカルチャー

ポップ化する日本映画！

コミックや音楽を横に並列し、作品というよりサブカル現象として表れる映画

森直人
NAOTO MORI

コミックや音楽と横に並ぶ映画

日本映画の立ち上がり方に大きな変化が起こっている。映画単独の成立を目指すよりも、同時代の文化状況、具体的にはコミックや音楽と横につないで、映画を生成しようとする動きが、最近顕著なのだ。いわば「作品」が、「現象」の持つ力やリアリティと連結して生まれ、その「作品」がまた「現象」の中に組み込まれ、全体を拡大してゆく。そんな構造である。

たとえばコミックの映画化にしても、かつては単純に、ほぼベストセラー作品の人気にあやかる形の企画としてのみ動いていた。『嗚呼!!花の応援団』(76)、『ドカベン』(77)、『みゆき』(83)、『伊賀野カバ丸』(83)、『ビー・バップ・ハイスクール』(85)など……そういった〝実写版〟は過去にいくらでもある。もちろん今でも、小山ゆう原作→北村龍平監督の『あずみ』(03)や、あだち充原作→犬童一心監督の『タッチ』(05)など、メジャー系において同様の方法論は継承されている。その中で、矢沢あい原作→大谷健太郎監督の『ＮＡＮＡ』(05)は、主演者・中島美嘉のパーソナリティが役柄のナナと奇跡的に合致し、映画オリジナルのヒット曲が生まれ、さらにはＲＥＩＲＡ役を演じた新人・伊藤由奈の劇中歌もヒット……と、無理なく「現象」を拡大していった突出例として挙げられるが、しかし、ここで画期と捉えたいのは、いわゆる単館系において現在進行中の「現象」である。

『青い春』カルトヒーロー漫画家・松本大洋＋監督・豊田利晃＋プロデューサー宮崎大作品

プロデューサー、宮崎大の存在

新しい傾向に火をつけたのは、**宮崎大**プロデューサー（六五年生まれ）だ。彼が立て続けに仕掛けた『殺し屋1』（01）、『青い春』（02）、『blue』（01・公開は03）は、**コミック→映画という縦の回路ではなく、コミックをベースにした映画が新しい表現体としてその横に並ぶ**、という発想が取られていた。もちろんその発想の先例に、望月峯太郎のコミックの中でも隠れた原作を、石井克人が和製タランティーノ調に映画化した『鮫肌男と桃尻女』（98）といった重要作も存在するが、そういった方向性を明確化し、大きな潮流へと至るまで推進したのが、宮崎なのだ。

なかでも『殺し屋1』は、小学館「ヤングサンデー」誌に連載された山本英夫のメジャーヒット作を原作にしつつも、縦の回路を回避したエポックな傑作だ。内容は新宿歌舞伎町を舞台に、元イジメられっ子の殺し屋とヤクザたちの性的興奮をからめた残虐な抗争模様を描く超ハードコアなもの。監督には、山本の強度にぶつけるかのように三池崇史を起用。脚本は、のちにド変態怪作『極道恐怖大劇場・牛頭』（03）でも三池と組む佐藤佐吉。このふたりの奇才はいつも以上に己の作家性を派手に爆発させ、原作以上にスプラッター値

『真夜中の弥次さん喜多さん』しりあがり寿のコミックを映画化した異色作　©2005YAJI×KITA

を上げ、原作はまだ雑誌連載中だったため独自の結末を作ったりと、大胆なリミックスを行なった。

縦の回路ではなく横に並ぶ作業の、まず端的な特徴として、ドMなヤクザの垣原（原作では準主役だが、映画では主役扱いである）を演じる浅野忠信は、原作とルックスがまるで似ていないことが挙げられる。過去の通例では、せめて原作の顔に似た役者を選ぶというのが最低の礼儀だったはず。ところがこの映画は、そのセオリーを真正面から蹂躙。しかし原作の精神性への理解はコアなレベルで示し、さらに付け加えられた映画独自の圧倒的なパワーで、原作ファンも映画ファンも納得させた。こうして「山本英夫」と「三池崇史」（撮影監督の名も山本英夫なのでややこしいが）という固有名詞は並列に連結されたわけである。

そして松本大洋の『青い春』、魚喃キリコの『blue』といった、セールス的には決して巨大なものではない、だが熱心なファンを抱えたカルトヒーロー／ヒロインたる漫画家の作品の映画化に、宮崎は着手する。松本や魚喃のマンガ文体は極めて個性的で、原理的には映画文体への翻訳は不可能である。しかしだからこそ、「感性」による横つなぎで映画作品を誕生させる回路が自然と設置される。監督選択が本当に見事だ。『青い春』には、鋭利さに満ちた男子ユートピアの表現を得意とす

『真夜中の弥次さん喜多さん』DVD（発・アスミック／販・角川エンタテインメント）税込6300円

る豊田利晃。『blue』には、繊細な女子のいる世界を描きポエティックな空気感を醸し出す安藤尋。原作コミックは、彼らの持ち味がより増幅される装置として機能し、結果、豊田も安藤も自身の作家性を過去作以上に発揮。それぞれの代表作に仕上がった。また『青い春』では、豊田の希望でミッシェル・ガン・エレファントの既製曲が多数フィーチャーされ、『blue』では、安藤と何度も組む大友良英が優れたサウンドトラックを完成させるといった具合に、コミック／映画／音楽の横並びまでも実現されている。これにはヒット法則にのっとったシステムとは違う、同じ血を持った〝同志〟たちの、有機的なつながりと広がりを感じずにはいられない。

　宮崎はその横並び論理をさらに発展させ、オムニバス『乱歩地獄』(05)の挿話「蟲」では、『BAMBi』などで知られる人気漫画家／イラストレーターのカネコアツシを監督デビューさせている。またそのあとに、ゆらゆら帝国の名曲『ボーンズ』を連結させ、全体の世界観を補強。コミック／映画／音楽の作品内ジャンル横断が、いっそう華々しく展開されている。

映画監督と漫画家のコラボレーション

　今後も川原泉の『笑う大天使』など、クセの強いコミックの映画化企画を進めている宮崎だが、そんな彼の仕事に触発されるように、カルト・ムードを持った多くのコミック原作映画がわらわらと登場するようになった。たとえば井上三太のコミックを、驚異の新人監督、井上靖雄が映画化した『隣人13号』(04)は、『殺し屋1』に匹敵するネクストレベルのリミックスとして特筆に値する。さらには、漫★画太郎や野中英次の〝普通、映画にはしないだろ?〟というバカコミックを強引に実写映画化する、『地獄甲子園』(02)や『魁!!クロマティ高校 THE★MOVIE』(05)の、山口雄大の存在も見逃せない。

　ほかにも、松尾スズキが映画化した羽生生純の『恋の門』(04)、宮藤官九郎が映画化したしりあがり寿の『真夜中の弥次さん喜多さん』(05)、古厩智之が映画化した南Q太の『さよならみどりちゃん』(05)などが、同時代的地平においてコミックと映画が手を結んだ例の、優れた成果として挙げられる。その範疇で、ある種の進化形と呼べるのが、佐藤佐吉監督の『東京ゾンビ』(05)。これは、花くまゆうさくのマイナーな原作コミックを、映画によって掘り起こした逆転パターンだろう。ハゲの哀川翔&アフロの浅野忠信という、あまりにキャッチーなキャスティングが入り口となって、原作にも目を向けた人は多いはずだ。

　魚喃キリコの作品は『ストロベリーショートケイク

『ジョゼと虎と魚たち』人気ミュージシャンとのコラボが、作品を現象へと開放する

ス』が、彼女自身が大きな影響を受けたという『三月のライオン』(90)の矢崎仁司によって映画化されるが、また魚喃は、小栗康平の『埋もれ木』(05)のオープニング・アニメーションにイラストを提供。同様の仕事を、三木聡の『亀は意外と速く泳ぐ』(05)では小田扉が行なったりと、**映画監督と漫画家の新しいコラボレーション**も生まれている。

コミック/映画/音楽の連動

一方、アメコミに続き『ドラゴンボール』など日本製コミックのネタを食いつくそうとしているハリウッドのように、安易な資本論理に回収される傾向も見えてきた。『マトリックス』の連作スタイルを真似て、金子修介が大場つぐみ&小畑健の『デスノート』を映画化する企画は、アイデアとしてはおもしろいが、旧来の縦の回路の応用であろう。あくまで重要なのは、ジャンルの横並びにより、表現の風通しを良くすることであって、人気コミックに依拠すること自体に姿勢の優位があるわけではない。

そこで翻ると、**コミック/映画/音楽といった運動性論理のエポックとして、**『ピンポン』(02)の果たした役割はやはり大きい。これは先述の『青い春』と同時期に、同じ松本大洋のコミックを映画化したものだ

『ジョゼと虎と魚たち』DVD(発・アスミック/販・角川エンタテインメント)税込4935円

が、商業的にはこちらの方がより成功した。大きかったのはサウンドトラックだ。スーパーカーを中心に、ブンブンサテライツ、石野卓球や砂原良徳、シュガー・プラントなど、先鋭的な人気ミュージシャンの既製曲を集めたサントラ盤は、『トレインスポッティング』(96)のごとく同時代的な映画と音楽の連動を見せた。サントラ盤がそのまま音楽ファン垂涎のコンピレーション・アルバムになるという、アメリカやイギリスでは常識になっている〝音楽監修〟の仕事は、日本映画でもようやく、この『ピンポン』や、曾田茂一(エル・マロ、FOE、HONESTYのメンバー&木村カエラのプロデュースなど)が音楽監修を担当した『けものがれ、俺らの猿と』(00)あたりから徐々に定着しはじめ、高いレベルのものもちらちらと出るようになってきた感がある。

また同時に、塩田明彦の『害虫』(02)や『カナリア』(04)における向井秀徳、くるりが音楽を担当した『ジョゼと虎と魚たち』(03)や『リアリズムの宿』(03・つげ義春原作)、よしもとよしとものコミックを奥原浩志が映画化し、曽我部恵一が音楽を担当(ライヴ出演も)した『青い車』(04)などなど、人気ミュージシャンが映画音楽を直接手掛ける、あるいは関わる動きも活発化してきた。杉森秀則『水の女』(02)に主演し、河瀬直美『沙羅双樹』(03)で音楽を担当し、豊田利晃『空中庭園』(05)で自身の書き下ろし詞のエンディング曲を歌っている、UA(イメージフォーラム付属映像研究所出身でもある)の映画関連の活動も興味深い(ちなみに『悲しみジョニー』のPVは石井聰亙が監督している)。

こういった一連の傾向は、冒頭にも述べたように、なにより「作品」を「現象」へと開放/解放することで、「作品」の世界を広げ、「現象」を豊かにし、それがまた「作品」に益をもたらす……という好循環運動を起こすことにこそ意味がある。それは表現を、時代のダイナミズムと連結させ、外に開いてゆくことでもある。たとえば、暴力温泉芸者、ヘア・スタイリスティックスとしてアルバムを発表している中原昌也を、ノイズ・ミュージシャン役の俳優としてフィーチャーした、青山真治の『エリ・エリ・レマ・サバクタニ』(05)は、語られているストーリーを透明化するような映画のサウンドスケープが実現されており、以前の青山作品に比べて圧倒的に風通しが良い。地平線の見える大地に響く音のように、放たれたものがどこまでものびてゆく感覚。それこそが、本稿で述べた横並びの回路が生成する「作品」と「現象」の風景である。

ホラー

日本の恐怖が、世界中に連鎖する！

日本製ホラーの映画とは何か？
AV、パソコンなど工業製品が呪いのモチーフに

鬼塚大輔
DAISUKE ONISTUKA

日本製ホラーの登場

近年、日本製ホラー映画が海外で注目を集めている。日本で一般の映画ファンが、海外では日本のホラー映画が人気らしい、と漠然と考えている以上にだ。ウィスコンシン大学教授ジェイ・マクロイ教授の言葉を借りれば「過去二十年の間に、日本製のホラー映画の人気は新たなレベルに達した。日本製ホラー映画は権威ある映画祭で上映されるかと思えば、アートなどと関係なく商売に徹しているビデオストアの棚にまで進出している」し、「日本で起こった映像的恐怖のルネッサンスは、今後何年にも渡って日本と世界の映画が向かう方向を形作っていきそうだ」[★1]ということになる。

中田秀夫自身が述べているように[★2]、過去二〇年足らずの間に起こった新たな日本映画の勃興は、日本映画界の構造が激変したことと密接な関係がある。このことを考えるのには六〇年代アメリカの映画事情が役に立つだろう。スタジオ・システム崩壊により、大手映画会社が充分な数の映画を配給できなくなったために、ロジャー・コーマンに代表される独立系のプロデューサーたちが低予算で、大手が尻込みするような刺激的な題材の作品（つまりセックス、ドラッグ、暴走族などを扱った映画、そしてホラー）を量産した。**低予算による映画作りの現場は若手の監督たちにとって格好の修行の場となった。**またセックスやドラッグを扱っていたり、暴走族やモンスターが登場しさえすれば、（支払っているギャラがとびきり安いという後ろめたさもあり）プロデューサーは、内容にあまり干渉してこなかったので、野心的な映画作家たちは一定の制約の中で

★1 ——McRoy, Jay (2005) in *Japanese Horror Cinema*, Jay McRoy (ed.), Honolulu, University Of Hawaii Press, pp.1-2

★2 ——Hideo Nakata's foreward (2005) in *The Modnight Eye GuideTo New Japanese Film*, Tom Mes and Jasper Sharp, Berkeley, Stone Bridge Press

『リング2』 現実の呪いが「呪いのビデオ」になる前作『リング』をさらにパワーアップ

はあったが、大手のスタジオの作品とは比べものにならないほど自由に実験をすることが許された。この中から、フランシス・コッポラ、ピーター・ボグダノヴィッチ、ジャック・ニコルソン他の才能が羽ばたいてゆく。

低予算、大量生産、ヒステリア

日本では九〇年代に映画業界の激変があり、業界の低迷が続く中、若手映画作家たちは多くの場合、TVドラマや低　予算のDTV（最初から劇場公開ではなく、レンタル・販売用のビデオソフトとして製作された作品）を作ることで腕を磨いていった。比較的低予算に馴染むジャンルとしてホラーは重宝され、そして当然の帰結として量産されるホラー作品の中には注目すべきものも現れてくることとなる。たくさん作れば全体の質が上がるということはないが、大〝量〟の作品が一部の上〝質〟の作品を下支えするのである。

映画業界の構造変化だけが日本製ホラー映画の変革を生み出したわけではない。「日本製ホラー映画の基調となっているのは、**日本という国家が産業資本主義と後期産業資本主義をしっかりと身につけてしまったことから主に生じるヒステリー症状**である」[★3]というクリストファー・シャレットの指摘は的を射ている。

★3 —— Sharrett, Christopher (2005) in *Japanese Horror Cinema*

「リング2」DVD（発・角川映画／販・角川エンタテインメント）税抜4700円

「呪怨」暴力の連鎖としての怪談。日本的な「因果」が恐怖の根元にある

過去の日本においては怪談映画が人気を集めていた時期があったが、いつの間にか大手の映画会社がホラー映画を直営館にかけることは減り、もともとサブジャンルであったホラー映画がDTVという周縁へと追いやられていた中で、中田秀夫の『リング』(98)は一気に恐怖映画を表舞台に引き戻すこととなった。[★4]『リング』はシャレットの言うように、後期産業資本主義社会となった日本が苦しむヒステリー症状を様々な面で表現している作品である。〝呪いのビデオテープ〟は、日本が世界中に輸出している電気製品VCRを通して再生・複製される。製品を生産し、なるべく多くの家庭に購入させることが、経済的成長（というか、むしろ近年では経済的生き残り）に絶対に必要であるという、われわれに課せられた現実の〝呪い〟が〝呪いのビデオテープ〟というアイデアの中に見事に結実しているのである。

AV、パソコン、携帯の工業製品の呪い

DTVの世界からの逆襲とも言える『リング』をはじめ、九〇年代以降に登場した日本のホラー映画はAV機器やパソコンのモニター、携帯電話の画面などとの親和性が非常に高く、黒沢清監督の『回路』(00)、清水崇監督の『稀人』(04)、三池崇監督の『着信アリ』

★4——もちろん、一応は子供向け、家族向けという枠組みで製作された平山秀幸の『学校の怪談』(95)の大ヒットや、興行成績では『学校の怪談』に及ばなかったものの、きわめて優れた作品であった松岡錠司の『トイレの花子さん』(95)などが、日本製ホラー映画逆襲の下地を作っていたことを忘れてはなるまい。

★5——余談になるが、筆者がこの十年の間に観て一番怖いと思った映画は、一般の人々のあらゆる姿を密かに監視するカメラ網を、主人公の熱血刑事が事件解決のために便利に使ってほとんど疑問を抱かない『踊る大捜査線2 The Movie レインボー・ブリッジを封鎖せよ!』(03)であった。

（04）他の作品の中で恐怖を醸し出すのに大いに役立っている。映像機器の使い方が話題となった『ブレアウィッチ・プロジェクト』（99）にしても、16ミリカメラやビデオカメラが映像を記録するための道具以上の使い方をされていなかったことを思い出せば、この点での日本製ホラーの特質は明らかだろう。目前に迫った本格的地上波デジタル放送や矢継ぎ早に発売される新規格の映像記録・再生装置、機能の追加と共に買い換えを余儀なくされるパソコン、安全の名の下に張り巡らされていく監視カメラetc.★5、日本という国が工業製品の輸出に経済的基盤を置く以上、作らねばならない、買わねばならない、見なければならない、見られなければならない、というヒステリアからわれわれは決して逃れられない。それゆえ**日本製のホラー映画が恐怖のキーアイテムとしての映像機器の使い方をさらに発展させていく可能性**は大いにあると思われる。それが幸福なことかどうかはともかくとして。

能、怪談など古典芸能への参照

AV機器の使い方に見られる〝現在〟の要素がジャパニーズ・ホラーを特別なものにしていることを意識すると同時に、新たな日本製恐怖映画に見られる〝過去〟の要素にもわれわれは着目しておくべきだろう。リチャード・J・ハンドは現在の日本製ホラー映画の中に見られる古典演劇（能、歌舞伎）の要素に注目し、テレビモニターから這い出る貞子（『リング』）、あらゆるものが渦巻き状になっていく町（Higuchinsky監督『うずまき』00）などの視覚効果を〝けれん〟と結びつけて論じている。最近の日本製ホラー映画に登場するモンスターや幽霊たちの造型や身体の動きが、能や歌舞伎に登場する怨霊の描写と多くの共通点をもっていることは間違いない。それらがわれわれ日本人には共通の基盤として訴えかけ、欧米のファンには新鮮な要素としてアピールしたであろうことも想像に難くない。

しかしながらここでは、欧米のホラー映画と日本のそれとを明確に分ける物語上の要素について考えてみたい。その際、筆者の脳裏に浮かぶのは三遊亭円朝（えんちょう）（一八三九～一九〇〇）の名である。円朝作の大作怪談噺『累ケ淵（かさねがふち）後日怪談』は、明治二一年に速記本として出版される際『真景累ケ淵（しんけいかさねがふち）』と改題された。明治となり近代社会に生まれ変わろうともがき苦しんでいた日本国民は、怪談噺などという旧弊なシロモノは信じることを止めようとしていた。円朝は幽霊などというものは〝神経〟の生み出す現象であるという世相を感じ取り、〝旧〟と〝新〟をつなぐために〝神経（真景）〟と

『ドッペルゲンガー』 自分を罰する超越的な力がこの世にないことを知った時、ひとはどうなるのか？

いう言葉を付け加えたのだ。「江戸と明治、唯心論から唯物論への二世を生きた円朝」★6らしい工夫である。**急激な社会の変化から生じたヒステリアと日本古来の演劇、怪談の融合**という点に、筆者は明治期の円朝人気と、日本製ホラー映画の勃興との共通点を感じる。

「神なき世界」の暴力の連鎖

キリスト教文化が基盤となっている欧米のホラー映画では、突き詰めれば悪の根元は神と対立する概念としての悪魔であり、怨みに凝り固まった霊も、怨みの原因が明らかとなれば神の恩寵によって救われる。だが、西洋的な神の概念をもたない日本では、暴力や呪いの連鎖は果てしないものとなり、〝因果〟として伝染していく。〝親の因果が子に報い……〟という言葉からもわかるように、直接的に徒をなしたわけではない者も、呪いの連鎖から逃れることはできない。中丸宣明は『真景累ケ淵』、『乳房榎（ふさのえのき）』、『牡丹灯籠（ぼたんどうろう）』などの円朝作の怪談の後半が敵討ちのストーリーに変転していくことに着目し、敵討ちには暴力の連鎖としての怪談に収束を与える機能をもっていたと指摘している。★7実際のところ、これらの噺が日本において演じられ、映画化される場合、ほとんど怪談噺の部分のみが取り上げられてきたことからわかるように、神の恩寵によ

★6——森まゆみ「二人の円朝」、明治の文学第三巻、坪内祐三編集『三遊亭円朝』解説（二〇〇一年、筑摩書房、四一〇～四一一頁）

★7——中丸宣明「怪談と敵討ちのあいだ」、『文学』増刊『円朝の世界』（二〇〇〇年、岩波書店、六五頁）

『ドッペルゲンガー』DVD（発・東芝エンタテインメント株式会社／販・アミューズソフトエンタテインメント株式会社）税込5040円

る解決も、（フロイトの精神分析のごとく）原因を突き止めれば悪は消えるという解決とも無縁な、**〝暴力の連鎖としての怪談〟**こそが、日本製ホラー映画の一つの特質であり、欧米の観客や研究者に新鮮な驚きを持って迎えられたのではないだろうか。怨みの原因を突き止め、事件は解決したと思われたその後に本当のクライマックスがやってくる『リング』、〝暴力の連鎖〟が時間軸の解体の中で語られる清水崇の『呪怨』シリーズなど、きわめて日本的な〝因果〟が、恐怖の根元に存在しているように筆者には思えるのだ。★8

この世の全てを司り、一時的には悪が栄えることがあっても、最終的には秩序を取り戻してくれる神の存在がなければ、一旦終末に向かった世界には歯止めが利かないということになる。

黒沢清が繰り返し描き続ける終末は、まさに神無き世界での終末である。『CURE キュア』（97）、『カリスマ』（99）、『回路』などの作品で、世界は終末に向かっていく。だが、それを止める力はどこにも存在しない。終末を終末として受け止め、その中に身を投じていく『カリスマ』の役所広司や『回路』の麻生久美子のラストでの姿を見ると、滅亡の恐怖の向こうに待っているのは案外アカルイミライなのではという不可思議な感覚に襲われたりもする。

大不況の三〇年代、ベトナム戦争とウォーターゲートの七〇年代など、革新的なホラー映画が数多く登場した時代はアメリカという国家にとって決して幸福な時ではなかった。テクノロジーの進歩と終わりなき併走を、血を吐きながらでも続けなければならないわれわれにも全く幸福なゴールは見えてこない。後期産業資本主義社会のヒステリアの皮一枚を隔てたところには、**神（と悪魔）を持たぬ日本人にとっての不幸の原因としての〝因果〟**である。

われわれの未来が閉じているようにしか思えない今、日本製ホラーという表現の可能性は逆に開いたものとなっている。唯物論的と唯心論のせめぎ合いは、先端電子機器から這いでる怨霊、モニターの向こうの世界へと吸い込まれていく人間などとして表現される。われわれのヒステリー症状が治まらない限り（自分を罰する超越的な力がないことを認識し、社会的な規範からの自由を獲得する『ドッペルゲンガー』（02）の役所のように開き直れない限り、そんなことは不可能だろう）、優れた映画作家たちは新たな恐怖の表現を見いだし続け、われわれは屍肉をあさるゾンビのごとく、恐怖映画を求め続けるはずなのだ。

★8――もちろん、ハリウッドで量産されるホラー映画でも、〝実は悪は滅びていない〟というショットがラストやエンドロールの後に挿入されることがある。だがそれは、あくまでも（時には続編製作を視野に入れた）付け足しであって、それ自体がクライマックスとなることはほとんどない。

心理

「痛みの映画」が闘っている

外国／日本映画に共通に見られる「痛み」
「痛み」を隠蔽する社会に、ミクロな闘争を挑む

大場正明
MASAAKI OBA

コリンの作品では、盲目のスケーターの少女や小人の黒人といった存在が際立つ。アメナーバルの作品には、個人の感覚と現実世界の隔たりがあり、それが『海を飛ぶ夢』（04）の首から下が不随となったラモンの存在に集約されている。アンダーソンの作品では、ショービジネスの世界と生身の肉体が対置されている。オゾンは、登場人物たちの裸体を鮮明な映像でとらえ、彼らの力関係を肉体で表現する。ウィンターボトムは、物語ではなく、孤立した状況を通して人間をどこまでも掘り下げていく。ソロンズの作品の登場人物たちは、人間同士の違いに深く囚われ、翻弄されつづける。ダルデンヌ兄弟は、社会の底辺で追い詰められていく若者の存在に肉迫し、通過儀礼なき時代の通過儀礼を描き出す。

「痛みの映画」の誕生

七四年生まれのハーモニー・コリン、七二年生まれのアレハンドロ・アメナーバル、七〇年生まれのポール・トーマス・アンダーソン、六七年生まれのフランソワ・オゾン、六一年生まれのマイケル・ウィンターボトム、五九年生まれのトッド・ソロンズ、五一年と五四年生まれのジャン＝ピエール&リュック・ダルデンヌ。彼らは国も違えば、年齢にも開きがあるが、いずれも九〇年代後半に頭角を現わし、いまも異彩を放っている監督たちであり、その作品にはある種の共通点がある。彼らの映画では、世界観やスタイル以前に、まず何よりも**いまそこにある肉体**が強く意識されている。

『空中庭園』幻想の亀裂から、少女時代の傷と痛みが浮き上がってくる

彼らが肉体を意識するようになった背景は同じではないだろう。たとえば、コリンには、アメリカ南部の土壌やテレビ的な世界への反発があり、アンダーソンやソロンズには、サバービアがあり、ウィンターボトムやダルデンヌ兄弟には、サッチャリズムや工場閉鎖によるコミュニティの崩壊といった現実がある。オゾンやアメナーバルの場合は、セクシュアリティや死というそれぞれの関心と切り離すわけにはいかない。しかし、背景や出発点に違いはあっても、彼らが肉体から引き出そうとするものにそれほど隔たりはない。本質的には同じだといっても過言ではないだろう。

それは〝**痛み**〟だ。デイヴィド・B・モリスの『痛みの文化史』は、彼らの作品に描き出される痛みを理解する手助けとなる。その序章には、以下のような記述がある。「**痛みは、恋愛がそうであるように、人間の最も基本的な体験に属しており、私たちのありのままの姿をあきらかにする**」。だが、現代社会において、痛みはそんな役割を果たしているとはいえない。なぜなら、痛みの解釈はほとんど医学に委ねられ、否定的にとらえられ、その意味を失いつつあるからだ。しかも、痛みを否定するのは、医学ばかりではない。「現代における痛みの否認は——薬物、麻酔剤、アルコール、ポルノグラフィ、テレビ映像の暴力、社会的疎

『ガンモ』アメリカも日本も同じ。「いまそこにある痛み」を描くハーモニー・コリンの作品

外、若さと快楽の際限のない追求に見られるように——まもなく私たちに直接かかわってくるだろう」。

現代における痛みの重要性をより明確にするためには、このモリスの言葉にさらに、冷戦以後という要素を付け加える必要がある。グローバリゼーションのなかで、これまで人々が共有してきた政治的なイデオロギーは効力を失い、**闘争の領域が、大きな世界や集団から個人とその肉体へと移行している。そして、私たちは、痛みを否定する社会によって気づかぬうちに管理され、自分のありのままの姿すらわからなくなろうとしている。**だから、監督たちは、肉体を意識し、痛みを呼び覚まそうとするのだ。

ウィンターボトムの『バタフライ・キス』(95)で、ユーニスの全身を覆うタトゥーやピアス、チェーンは、痛みではなく、痛みが麻痺していることを物語る。社会から人格や存在を否定された彼女は、痛みを求めて人を殺す。この作品や『海を飛ぶ夢』のラストにある死は、痛みの否定によって分断された精神と肉体が統合されることを意味する。コリンの作品に描き出される固有の身体、暴力的な行為や奇行は、痛みの麻痺や喪失の痛みと密接に結びついている。アンダーソンの作品では、自分に背を向け、ショービジネスの世界に逃避した人々が、それぞれの痛みによって自己

を取り戻していく。オゾンの作品の登場人物たちは、性的な支配と服従の関係が転倒したり、転移していくドラマのなかで、痛みに目覚め、自分と向き合う。ソロンズの作品の登場人物たちが、他者との違いを求めたり、違いに苦しむ姿は、滑稽ですらあるが、そこには確かに痛みがある。ダルデンヌ兄弟が描く通過儀礼は、まさに痛みに目覚めることを意味する。

日本映画にも「痛み」が頻出

そして、新しい日本映画についても、先述した現代における痛みの重要性を踏まえるなら、痛みがそのキーワードとなることに何の不思議もないだろう。では、日本映画で痛みはどのように意識されているのか。まず、痛みのテーマが明確な四本の作品を取り上げてみたい。

井口奈己の『犬猫』(04)には、痛みに目覚めることの意味が実に簡潔に描き出されている。この映画で注目しなければならないのは、ヨーコが人差し指に包帯を巻いていることだ。彼女は指のケガについて、「サッシでバーンと挟んでズバッと切れた」と説明し、友人はその痛みを想像して顔をしかめる。だが、彼女は、いつも人差し指を立ててはいるが、それをかばおうとする素振りや痛そうな表情はまったく見せない。「昔から嫌なことや腹の立つことがあるとケガばかりしていた」という彼女は、明らかに痛みが麻痺している。だから、映画のラストで、彼女が包帯を取るとき、それは痛みが消えたことを意味するのではない。痛みを思い出すのだ。彼女は、人差し指ではなく、掌で風や雨を感じ、自分であることの感覚を取り戻すのだ。

しかし、**行定勲の『贅沢な骨』(01)や奥原浩志の『青い車』**(04)は、麻痺した痛みを取り戻すことが決して容易ではないことを物語る。この二作品に描き出されるのは、痛みをめぐる三角関係だ。『贅沢な骨』では、不感症のホテトル嬢であるミヤコが、喉に原因不明の痛みを抱える一方で、新谷とのセックスで初めて感じ、その関係にサキコを引き込もうとする。過去から逃れるために痛みを否定しているサキコは、ビルから転落して、ギプスをつけるはめになる。『青い車』では、子供の頃に事故で片目に大きな傷を負ったリチオが、痛みを失ったまま生きている。恋人のアケミは、彼の手首の傷にも気づきながら、踏み込むことができず、漠然とした幸せを求める。一方、彼女の妹のこのみは、彼の傷を正面から見つめる。この二作品では、そんな三角関係が死を招き寄せ、痛みを取り戻すためにその死を乗り越えていかなければならないのだ。

そして、現代における痛みの問題を考えるうえで無

視できないのが、**高橋泉の『ある朝スウプは』**(04)だ。この映画には、病院でパニック障害と診断され、新興宗教に引き込まれていく北川を、志津が現実に引き戻そうとするという図式があるように見える。しかし、彼女の現実もまた揺るぎないものではない。彼女と友人の会話はあまりにも空虚であるうえに、生活していくためには、かなり胡散臭い仕事も引き受けざるをえない。だから、現実に追い詰められた彼女は、北川を病気として管理しようとする。つまり彼らは、ともに痛みを否定する新興宗教と医学によって、引き裂かれていくのである。

何も共有するものがない時代の痛みと記憶

この四本の映画を対比してみると、痛みが記憶と結びついていることに気づく。ウィンターボトムの作品では、孤立した人間を掘り下げていくに従って、痛みと記憶が深く結びついていく。特に、『CODE46』(03)では、それが顕著に現れている。記憶まで操作される近未来のなかで、愛を貫くということは、あらゆる犠牲を払ってでも記憶を生きるという痛みの体験に完全に置き換えることができる。そして日本映画でも、行定勲や熊切和嘉の作品を観れば、彼らが痛みと記憶の結びつきを意識していることがわかる。

まず**行定監督の場合**は、記憶に言及する前に、彼が描く世界の枠組み、あるいは世界と外部の関係を明確にしておく必要があるだろう。『ひまわり』(00)で、葬儀に集まった人々は、砂浜に埋まったボートを掘り出し、行方不明になった朋美を探しにいこうとするが、ボートはあっけなく転覆し、彼らは浜に追い返される。『きょうのできごと』(04)で、主人公たちが、クジラが座礁した浜で合流するとき、もはやそこにクジラの姿はない。彼の映画では、主人公たちが踏み出せる外部の空間は存在しないに等しい。黒沢清や青山真治であれば、壊れかけた世界と外部、その境界をめぐるドラマによって、この世界に揺さぶりをかけるだろう。アンダーソンの『マグノリア』(99)では、主人公たちに同じ歌を歌わせたり、蛙の雨を降らせることで、共有感が生み出される。しかし、行定作品では、世界は閉ざされ、集団が何かを共有することもない。それは、グローバリゼーションの時代の世界といってもよいだろう。

さらに、行定作品でもうひとつ印象に残るのが、恋人同士の関係だ。『ひまわり』の冒頭では、輝明が、恋人の耳たぶに穴がいくつあるかわからなかっただけで、「ぜんぜんわかってない」ことにされてしまう。『きょうのできごと』では、真紀が、恋人の中沢のこ

『犬猫』人差し指に巻かれた包帯。痛みは、麻痺しているが、消え去ったわけではない

とを何でも知っておきたいと言い出し、彼の母校に案内させる。しかしそれは、ひとつ間違えば単なる情報の集積になりかねない。

行定作品には、外部もなく、共有されるものもなく、他者との触れ合いが情報に置き換えられかねない世界があり、そんな世界のなかで記憶が意味を持つことになる。『ひまわり』では、他者から朋美の断片的な情報が提供されることによって、輝明のなかに誰にも共有されない記憶が再構築され、その固有の痛みが彼の支えとなっていく。そうした記憶の力は、『世界の中心で、愛をさけぶ』(04)や『春の雪』(05)に引き継がれている。また、『ロックンロールミシン』(02)には、記憶へのこだわりが別なかたちで現れている。この作品は、現在進行形のドラマでありながら、蔦に覆われ、不法滞在の外国人たちが境界を設定するような古びたマンションは、最初から失われた時間のなかにあるように見えるからだ。

熊切監督は、インタビューで頻繁に痛みに言及しているが、彼の作品でも痛みが記憶に結びついていく。まず、『鬼畜大宴会』(98)は、政治的なイデオロギーが消失し、集団が個人の激しい欲望と破壊的な衝動によって解体していくとき、最後に残るのが肉体の痛みであることを浮き彫りにしている。『空の穴』(01)で

『犬猫』DVD(発・クロックワークス/販・レントラックジャパン)

は、ドライブインを営む市夫が、自分が穴のなかで生きているという自覚もなく、そこに妙子を引き込もうとする。その穴の奥には、母親に家出され、愛犬に噛まれた心の傷が封印されている。妙子は、その封印を解き、痛みを甦らせる役割を果たす。『アンテナ』(03)では、真利江の失踪によってばらばらになった家族から、ふたつの異なる妄想が生まれ、激しくせめぎあう。そのふたつの妄想は、痛みに対する対照的な姿勢ともいえる。祐一郎の母親と弟は、真利江を再生することで、喪失の痛みを否定しようとする。これに対して祐一郎は、SMの女王ナオミとの支配と服従の関係によって、痛みの源を見極めようとする。そして、蘇った喪失の痛みのなかで、分断された精神と肉体が統合されるのだ。

さらに、**豊田利晃の『空中庭園』**(05)や西川美和の『蛇イチゴ』(02)にも、記憶をめぐる痛みへの興味深いアプローチがある。『空中庭園』では、過去を封印した絵里子が、幸福な家族という幻想を生きている。この映画では、母親と暮らしていた時代に絵里子が引きこもっていた自分の部屋の扉、彼女が娘のマナを身ごもったラブホテルの部屋の扉、そして彼女が鍵を管理する我が家の玄関の扉が、ひとつに繋がっていくとき、彼女の引きこもりがまったく変わっていないことが明らかになる。しかしやがて、幻想の亀裂から過去の痛みが滲み出してくる。豊田監督は、『ポルノスター』(98)でナイフの雨を降らせたように、この映画では血の雨を降らせ、彼女が生まれ変わる痛みの体験を鮮烈に表現している。一方、『蛇イチゴ』(02)では、両親とささやかだが幸福な生活を営んできた倫子の世界に、亀裂が生じる。彼女は、『空中庭園』の絵里子が母親を反面教師としたように、大嘘つきの兄を反面教師として彼女の世界を作り上げてきた。しかし、兄の嘘の象徴であったはずの蛇イチゴが目の前に出現するとき、記憶は痛みとなり、彼女は自分に目覚めることになる。

日常と欲望の陰に潜む痛み

このように痛みをめぐる映画は、そのほとんどが最後に覚醒に至るが、**山下敦弘**や**風間志織**は、徹底して日常にこだわり、痛みと欲望の関係を掘り下げていく。

山下監督は、ダメ人間を好んで取り上げてきたが、そのドラマには、共通する構造がある。彼が描くダメ人間とは、現実が見えてないわけではないが、ついつい欲望に走ってしまい、気づいてみると取り残されているような人間だ。『どんてん生活』(01)で、紀世彦や努は、裏ビデオを作る彼らのボスやその恋人、あるいは紀世彦の別れた妻などと、同じ世界を生き、現実

を共有しているように見える。しかし、ビデオをダビングしながらティッシュの山を築いたり、あわよくば別れた妻と寝られるかもしれないと思っているうちに、周囲の人間はそれぞれに現実を選択し、彼らだけが取り残されている。『ばかのハコ船』（02）の大輔と久子も、最初は、東京から戻ってきて風俗の仕事をするマドカやスーパーを営む尾崎といった同級生と同じような現実を生きているように見える。しかしやがて、自分の立場をわきまえたマドカや尾崎と、女に見境がない大輔や優柔不断な久子との現実の違いが露呈し、最後にはやはり彼らだけが取り残されている。『リアリズムの宿』（03）の坪井と木下も、同じように東京から来たという敦子と合流することで、気前よく奮発し、連帯感が生まれるように見えるが、最後には敦子がまったく違う現実を生きていることが明らかになる。そんな落差は、ダメ人間たちの欲望の陰に潜む痛みを浮かび上がらせるのだ。

一方、風間志織の場合は、同性愛が絡む三角関係を通して、欲望と痛みのドラマを紡ぎ出す。『火星のカノン』（01）で、公平と不倫関係にある絹子は、彼女に好意を持つ聖から、不倫を批判されたり、気持ちを伝えられることで、逆に不倫にのめり込む。その結果、一時的にはこれまで以上の幸福感に浸れるが、その後の寂しさはいっそうつのる。そして、そんな耐えがたい孤独の痛みこそが、新たな関係を生み出していく。『せかいのおわり』（04）には、さらに複雑な痛みがある。この映画では、恋人同士にはなれない親密で継続的な関係と9・11以後の時代が結びつけられている。はる子と慎之介と店長の間には、内心の想いとは一致しない役割分担ができあがっている。しかし、そのパターンが次々と破綻し、〝せかいのおわり〟と向き合う彼らは、一瞬だけ本当の自分を曝け出すことによって、それを乗り越え、平和を取り戻す。「平和だね、でもちょっと寂しい」という店長の台詞は、響きは軽いが、その言葉には、決して軽くはない三人の痛みが集約されているのだ。

『痛みの文化史』には、以下のような記述がある。「痛みの体験は時代を超越しているのではなく変化している、つまり、私たち自身がある特殊な時代および特定の文化の産物なのだと自覚するならば、それと同時に、自分自身の未来を変化させたりそれに影響を与えたりするために活動することは可能だと自覚できるだろう」。その言葉に従うなら、新しい日本映画から見えてくる痛みの体験は、**この時代を映し出す痛みであり、そこから未来を見つめようとする痛みでもある**のだ。

参照／引用文献：『痛みの文化史』デイヴィッド・B・モリス　渡邊勉・鈴木牧彦訳（紀伊国屋書店、一九九八年）

俳優

未来の俳優は、学園モノから出てくる!

学園モノからデビューし、バトル・ロワイアル的競争を生き抜き、「座長」になった者こそ、俳優である!

轟夕起夫
YUKIO TODOROKI

学園モノからのデビュー

好むと好まざるとにかかわらず、日本映画の未来は〝学園モノ〟が握っている。なぜなら、その担い手たる若きアクター、アクトレスたちの最初の一歩となる作品の多くは、「ティーンを主人公にした集団劇」というスタイルを取らざるを得ないからだ。

学園モノはこの条件に応じ、格好のシチュエーションを提供するだろう。それは基本的に青春ムーヴィーであり、またコメディ、ホラーといったあらゆるジャンルを包括しているのだが、興味深いのは、配役の大きさにかかわらず、役者陣のジャンピングボードの場となっていること。たとえば二〇〇五年、主要映画賞を席捲した『パッチギ!』で、朝鮮高校に通うリ・キョンジャを演じ、〝新人女優賞〟を総なめにした沢尻エリカ。彼女の原石の輝きは、映画デビュー作『問題のない私たち』(04)での中学生役から伺うことができる。キョンジャの兄で番長の、アンソン役で突き抜けた芝居を見せた高岡蒼佑(現・蒼甫)も、学園モノ(=『3年B組金八先生』)の変種、『バトル・ロワイアル』(99)の頃から注目を集めていた。さらにいえば『DRUG』(01)の女子高生役で映画デビュー、『バトル・ロワイアルⅡ【鎮魂歌(レクイエム)】』(03)の反BR法組織〝ワイルドセブン〟のメンバー、早田マキ役で頭角をあらわした真木よう子も、『パッチギ!』ではパーマ頭のチョン・ガンジャに扮し、平手打ち&跳び蹴りも披露、強烈な印象を残した。

『バトル・ロワイアル』藤原竜也、前田亜季、柴咲コウなど、この映画で、深作欣二監督は新人を発掘した

バトル・ロワイアル＝深作式

むろん『パッチギ！』自体も学園モノである。出演者の中にはこれら三人のごとく、今後大きく羽ばたいていく人材がまだまだ隠れていることだろう。さながら『仁義なき戦い』シリーズ（73〜74）を代表とする集団抗争劇から、〝ピラニア軍団〟（東映の大部屋俳優のユニット）の面々が台頭していったように。しかしなぜ、ここで『仁義なき戦い』シリーズが引きあいに出されるのか？　監督を手がけた深作欣二は、同じ方法論で『バトル・ロワイアル』を作り、多くの若手俳優を一挙に育ててみせたからである。藤原竜也、前田亜季、山本太郎、柴咲コウ、安藤政信、栗山千明、塚本高史……『パッチギ！』も（無意識に）これに倣っている。いや、ここ数年の日本映画の学園モノは、ほとんど深作式の方法論でキャスティングを進め、役者たちを〝バトル・ロワイアル〟させている。いちいち名は挙げていかないが、窪塚洋介主演の『GO』（01）と『ピンポン』（02）を支えた個性的なメンバー、伊藤歩、市原隼人、忍成修吾、蒼井優らが顔を揃えた『リリイ・シュシュのすべて』（01）、いまとなってはレアなツートップ、妻夫木聡＆玉木宏の『ウォーター・ボーイズ』（01）、宮崎あおい＆勝地涼の『パコダ

テ人』(02)、(高岡蒼甫と塚本高史も参加した)『青い春』(02)にはは松田龍平、新井浩文、EITA(=瑛太)、KEE(現・渋川清彦)などが集まり、言うなれば、九九〜〇三年に発表された学園モノから、現在の日本映画を牽引するアクター、アクトレスは登場しているわけだ。

TVドラマも学園モノ

TVドラマのほうに目を転じてみても、状況はそう変わらない。浅野忠信が第三弾(88)に出演していたことでも知られる老舗『3年B組金八先生』シリーズが〝宝庫〟で、近年では第五弾(99〜00)の風間俊介、亀梨和也、第六弾(01〜02)の上戸彩が白眉だろう。『キッズ・ウォー』シリーズ(99〜03)の井上真央も近年成長著しいし、それから『ごくせん』からの輩出率がかなり高い。〇二年の第一シリーズでは松本潤、小栗旬、石垣佑磨、松山ケンイチ、伊東美咲(←生徒ではなく先生役だが)、〇五年の第二シリーズでは亀梨和也と赤西仁(KUT-TUN)、速水もこみち、小池徹平らが脚光を浴びた。

女優主導のものも多数あり、田中麗奈が主演した映画のTVドラマ化『がんばっていきまっしょい』(05)の鈴木杏、相武紗季、岩佐真悠子……と、挙げていくとまったくキリがない。そんななか、男女合わせて、とりわけひとりをクローズアップしておくなら、サッカーのミッドフィルダー的に機能しているアクター、山下智久を！『池袋ウエストゲートパーク』(00)でジャニーズの先輩・長瀬智也を好サポート、〇五年は二本のTVドラマでキャラに硬軟違いを出し、『野ブタ。をプロデュース』で亀梨和也、堀北真希と、『ドラゴン桜』では長澤まさみとガップリ組んで、それぞれの特異な世界観を体現してみせた(まだ、映画での成果がないのが残念ではあるが……)。

「ALL FOR ONE, ONE FOR ALL」から〝座長〟へ

それにしてもSMAPを頂点に、ジャニーズのメンバーはなぜかくもアイドルとして活躍し、TVではバラエティをこなし、役者としても飛び抜けているのか。彼らは十代前半から〝ジャニーズ〟という巨大な集合体の中で一度横並びにされ、厳しい訓練を施されつつ、**「ALL FOR ONE, ONE FOR ALL」＝「ひとりはみんなのために、みんなはひとりのために」**の基本精神を叩き込まれてゆく。そして同時に、ユニットに分けられ、各々が個性を磨いて差異を競う**〝バトル・ロワイアル〟な日々**も生きなければならない。これは過酷だ。だが、このダブル・バインドなシステムあって

こそのジャニーズ帝国である。そうしてやがて、学園モノに別れを告げ、〝バトル・ロワイアル〟な日常を卒業し、一人前の〝**座長**〟になっていく。

そう、誰もがいつかは、成長年令にともない〝学園モノ〟というジャンルから卒業しなくてはならなくなる。大ヒット作『世界の中心で、愛をさけぶ』(04)でブレイクし、『タッチ』(05)、次回作には『ラフ』(06)が控える長澤まさみならば、まだ〝あだち充〟ワールドでたゆたっていてもいい(本人的にはそろそろイメージを更新したいだろうが)。あの松田優作も映画デビュー作『狼の紋章』(73)では悪の番長役を担わされたが、続く『あばよダチ公』(74)ですぐに魅力的なチンピラ役へとシフトした。日本映画の未来はたしかに〝学園モノ〟が握っているが、そこで育ったアクター&アクトレスが積極的に脱〝学園モノ〟にチャレンジしていかなくては、企画のキャパも深度も拡がってはいかない。その意味で、〇五年を振り返ると、『せかいのおわり』で子供じみたオトナの関係をスクリーンに焼きつけた中村麻美と渋川清彦、はたまた『欲望』、『運命じゃない人』で圧倒的な色香を発散した板谷由夏は、特筆すべき存在であった。あるいは、『ごくせん2』で再び教壇側に立ち、〝座長芸〟を極めた仲間由紀恵のような戦略も有効だろう。

いかにティーンの劇世界から身を離していくか。この命題に真木よう子は〇五年、『THE JUON/呪怨』の冒頭で見事な殺されっぷりを披露、『イン・ザ・プール』では妖しく儚く美しく、『サマータイムマシン・ブルース』では大学生、メガネ萌えの写真部員と一作ごとに変身して、見事応えてみせた。さらに初主演作『ベロニカは死ぬことにした』(06)では自意識過剰なヒロインの絶望と再生を体当たりで演じてみせ、ヌードになることもいとわない。彼女と『サマータイムマシン・ブルース』で共演した上野樹里は、東北の片田舎の女子高生たちがビックバンドジャズに挑む『スウィング・ガールズ』(04)の主役で一躍時の人になったが、〇五年は、オフビートな脱力系、心地よい〝ユルさ〟がたまらない奥様スパイ映画『亀は意外と速く泳ぐ』で新たな真価を発揮した。全編を彩る朴訥とした、しかしリズムカルなモノローグからして絶品。平凡な主婦が〝スパイ募集〟の貼り紙を発見し、面接を受けるや採用決定——任務は「目立たないように招集の日まで静かに暮らすこと」——そんな前代未聞のヒロインを、ボケとツッコミを小刻みに繰り出しながら、エンディングには不思議な哀愁さえにじませ、可愛くキャラクター化する仕儀に成功した。

役者がこの潮流に身を投じるには、作り手側の技量

『イン・ザ・プール』オダギリジョーも学園モノから卒業して台頭した

も大きく関わってくる。宮藤官九郎は映画の仕事では学園モノの脚本を何本か依頼されてきたが（『GO』、『ピンポン』、〇四年の『69 sixthynine』）、オリジナル脚本の『木更津キャッツアイ』(02)、『マンハッタンラブストーリー』(03)、『タイガー&ドラゴン』(05)、さらに初監督映画『真夜中の弥次さん喜多さん』(05)を観ればわかるように、本人の資質と志向はまったく別だ。〝平凡〟をモチーフに、笑いとポップセンスを絶妙にデザインした『亀は意外と速く泳ぐ』の監督・脚本は三木聡。シティボーイズのライヴの作・演出や『ダウンタウンのごっつええ感じ』、『トリビアの泉』などの構成で知られ、『イン・ザ・プール』(05)で映画監督デビューした。その三木を筆頭に、岩松了、園子温、ケラリーノ・サンドロヴィッチ、塚本連平ら豪華異色ディレクター陣が動かすTVドラマ『時効警察』の主演はオダギリジョーだ。趣味で時効事件の再捜査を試みる「イカした／れた」主人公の物語は、深夜のブラウン管に異世界を映しだす。オダギリ自身、

キャリアの初期はともかく、共演の麻生久美子ともどもわりと早く、学生モノからは脱却していた事実も付け加えておこう。

アーティストの俳優チャレンジ

つまりは、「ALL FOR ONE, ONE FOR ALL」を信条にしながら〝座長〟であることも引き受けられる度量の持ち主が、日本映画にはもっと必要なのだ。ここに並んだ名前に演劇畑の才能が多い点に留意してみると、俳優も多種多様なステージ活動の経験の有無が関係してくると思うのだが、となると、端的な例として板の上で勝負するアーティストの、俳優チャレンジにも触れなくてはなるまい。『珈琲時光』(03)の一青窈。『NANA』(05)の中島美嘉。『カスタムメイド10・30』(05)の木村カエラ。今年、DVDストレート方式から映画化への道を歩む大塚愛主演の『東京フレンズTHE MOVIE』……いま、個人的に気になっているシンガーソングライターがひとりいる。新曲「TOKYO」と、初のフルアルバムが話題を呼んでいるYUI。八七年三月二六日、福岡生まれの十八才。〇四年二月に行われたソニーグループSDオーディション本選にて、あぐらにアコースティックギターを抱えてオリジナル曲を披露、全員が最高ランクの評価をつけて各レーベルで争奪戦になった。月9ドラマ『不機嫌なジェーン』(05)のエンディング曲に『feel my soul』が抜擢されたとき、そのサウンドとヴォーカルにヤラれたクチなのだが、デビュー時に〝バトル・ロワイアル〟を勝ち抜いた彼女は、アヴリル・ラヴィーンのデビューアルバムに憧れて歌を始めたという。アヴリルは最近、リチャード・リンクレイター監督の新作『ファースト・フード・ネイション(原題)』と『The Flock』という犯罪スリラーで映画界に進出、YUIもまた主題歌『Good-bye days』をひっさげ、ストリートミュージシャン役で主演を果たす。タイトルは『タイヨウのうた』(6月17日公開)。香港電影金像奨賞で作品賞、主演女優賞、主要六部門に輝いたアニタ・ユン主演、イー・トンシン監督の『つきせぬ想い』(93)をアレンジし、XP(色素性乾皮症)患者で、太陽の光を浴びることのできない高校生の悲恋が描かれるらしい——これだけ聞くと、何とも危うい企画だ。が、スチールやPV(プロモーションビデオ)での彼女のたたずまい、そして歌の力、神秘的な瞳の光からは、ただならぬものを感じる。ひとつ賭けをして、こう締め括ろう。やはり**日本映画の未来は〝学園モノ〟が握っている**のだ、と。

プロデュース

制作者にはスキルと志が必要だ!

日本映画の分岐点に立つ『リング』、『ピンポン』
配給網の拡大、多面的な才能を持つプロデュース時代

小川真司
SHINJI OGAWA

二〇〇〇年代、邦画バブルの再現か

二〇〇五年の今現在、日本映画は近年に見られない活況を呈している。業界内だけではなく、業界外からの注目も高く、メディアでは日本映画の記事をよく見かけるようになった。メジャー会社の代表である東宝のラインナップを見ても、『電車男』、『NANA』、『交渉人・真下正義』、『ALWAYS 三丁目の夕日』など興行収入二〇億円以上の作品が今年は目白押しである。年間ベスト10を組んだときに興収二〇億を超える日本映画がアニメを除くと数本しかない時代が長く続いたことから考えると夢のようである。製作本数も飛躍的に増加しており、撮影現場では優秀なスタッフや機材を押さえにくくなっている。まさに、**邦画バブル**ともいえる状況である。

メジャー/インディースの九〇年代まで

八〇年代末から九〇年代にかけては、東映以外の邦画メジャーは自社での製作を縮小し、自らの劇場番組編成をフジテレビジョンや角川書店など外部の企業が製作する映画に頼ってきた。八〇年代末のバブル景気崩壊とともに、邦画に対する資金流入もストップし、つまらない大作日本映画に飽きた観客はCGを駆使したハリウッド大作や新しいスターがキャスティングされた洋画を好んで見るようになった。

一方でこの間、WOWOWの仙頭武則プロデューサーがてがけた「JMOVIE・WARS」に代表される低予算インディペンデント映画が興隆した。これら

『ピンポン』この映画では、試合の卓球の玉の80パーセントがCGで作成された

の映画はメジャー映画予算の三から四分の一で制作され、都市部のミニシアターで上映されたあとは、レンタルビデオパッケージで製作資金を回収するというビジネスモデルをもっていた。

Jホラー『リング』の登場

このように九〇年代の日本映画はメジャーとインディペンデントの区分けが鮮明で、ある程度キャリアのある監督が無難な題材を映画化するメジャー作品か、作家主義のアート系の作品の二系統に分裂していたといえよう。そうしたなか、九八年に『リング』、『らせん』の**二本立て**が東宝系で公開され大ヒットする。この作品はいくつかの点で従来の日本映画とは異なった特徴を持っていた。**ベストセラーでもないホラー作品**を二本立てで公開。しかも**監督はメジャー作品監督経験のない新人**。当時の東宝チェーンの常識では考えられない番組であった。この作品にプロデューサーとして参加していたのは原正人、河井真也、一瀬隆重、仙頭武則という世代的にバラエティにとんだ面子である。そして現IMJエンタテインメントの久保田修も河井のもとアシスタントプロデューサーとして音楽タイアップを担当していた。

インディペンデントのプロデューサーが**自分たちが**

「ピンポン」DVD（発・アスミック、小学館／販・角川エンタテインメント）税抜4700円

「下妻物語」ここでもCG技術を熟知した異業種の監督が、新しい流れをつくる

やりたい企画を発信し、メジャー興行へ乗せ、若い世代の観客をひきつけたということ、**海外にJホラーの存在を知らしめた**ことなど、「リング」シリーズは二〇〇〇年代に繁栄を迎える日本映画史の分岐点に立つ作品であったといえる。

『ピンポン』の最新デジタル技術の導入

二〇〇二年夏、シネマライズを中心に順次全国へ拡大公開された『ピンポン』は若い観客層の圧倒的な支持を得、興行収入一四億円というヒットを記録した。都心部のミニシアターとローカルに整備されたシネコンをひとつの興行網として新たに編成するという公開形式は、それまでチェーンか単館かの二極化にあった興行形態を変え、一億円以上二億円未満というミドルクラスの製作費でも十分ビジネスになりえることを証明した(『ピンポン』は筆者の製作作品なので、本作品を客観的に語る資格はないのだが、外部の評判を聞くにつけ、本作が業界内外に与えた影響は大きかったと改めて気づかされたので本稿でも言及する)。

『ピンポン』では製作の方法論で従来の日本映画にはない際立った特徴があった。それは作品の核となる卓球試合のシーンを原作漫画の表現に近づけるために**最新のデジタル技術を総動員した**点である。日本のデ

「下妻物語」DVD(発・小学館/販・アミューズソフトエンタテインメント株式会社)税込12600円

ジタル技術は九〇年代にゲーム業界やアニメ業界ではすでに世界的なレベルに達していたが、映画本編でここまで大々的に使用されることはなかった。ソニーのシネアルタやパナソニックのバリカムといったDVカメラを軸としたオーサリングシステムが映画の現場で実用化されたのが二〇〇〇年以降だったことも背景としてあるが、なによりもこうした技術に習熟した監督やプロデューサーがそれまで存在しなかったのである。

『ピンポン』の監督・曽利文彦はTBSの社員ではあったが、演出ではなくCGを担当する技術者だった。卓球試合の時間を極大化することにより詩的表現を勝ち取った原作は、従来の撮影技術だけでは気の遠くなるほどの時間と費用をかけなければ実写化できないものであった。それを曽利は大手放送局に蓄積された技術を総動員し、完全に映像化することに成功した。この作品では試合シーンでの卓球の球の八〇パーセントはCGで作成された。CGにより球足のスピードを人為的にコントロールすることができたため、迫力のある試合シーンを再現することができたのである。試合シーンはセットと実際の体育館で撮影されたが、合成が巧みなため、カットごとにどちらで撮影されたものか素人目にはまったくわからない。

以降、こうしたCG技術を熟知した異業種の新人監督が新たな映像表現を作り上げてヒット作を生み出すことになる。『下妻物語』(04、監督・中島哲也)、『CASSHERN』(04、監督・紀里谷和明)、『ALWAYS 三丁目の夕日』(05、監督・山崎貴)などはデジタル技術の駆使が企画内容を規定している点で、それまでにはまったくなかった流れの作品であるといえる。

ミドルチェーンに活路

『ピンポン』が業界に与えた影響でビジネス面で大きかったのは、従来チェーンと単館という二系統に分化されていた興行形態に**ミドルチェーン**の存在を決定的に印象づけたことである。従来の単館ビジネスでは製作費を二〇〇〇万円〜四〇〇〇万円のレンジで考えなければペイすることがなかった。しかし、『ピンポン』はメジャー会社のチェーンにかけなくても興行収入一〇億円を超えることができることを証明した。製作費を一億円以上かけてもビジネスとして成立することで、続々と似たレンジの企画が市場に送り出されるようになった。映画会社はもちろん、コマーシャルやプロモーションビデオなどの映像製作を行ってきた業界外のプロデューサーたちが資金を調達し、映画ビジネスに参入するようになったのである。彼らは既に地

位を確立した商業監督よりも同業や自主映画出身の同世代の若手監督に製作を依頼する傾向があった。ゆえに新人監督が多数輩出することになる。そしてこれらの作品を受け入れて配給するようになったのが、洋画を配給してきたインディペンデントの配給会社である。

劇場以外の二次、三次利用の拡大

こうしたマーケットの拡大は必然的に製作本数の増加を招くことになる。九〇年代ではレンタルビデオ店で邦画の棚は店の片隅に追いやられていたのが今や韓国映画とともに大きな割合を占めるようになった。こうした変化は送り手である製作側や観客の年齢層を下げる効果をもたらした。音楽業界では九〇年代に洋邦の比率が逆転していたが、映画業界には少し遅れて洋邦逆転の波が訪れたのである。それが冒頭に述べたような現在の日本映画の興隆を迎えることにつながった。

DVカメラの出現時、フィルムはなくなるのかという問いがよく発せられたが、この問いはデジタル技術による変革の核心をつくものではない。たしかにデジタル技術の発達によって新しい映像表現をわれわれは目にするようになった。だが、現在のHD規格がフィルムのクオリティに劣る以上、フィルムは当面、映画メディアを支える主流であり続けることは間違いない。製作コストも商業用映画にかぎって言えば、合成カットがほとんどない作品ではフィルムで撮影した方が割安なぐらいである。映画製作の方法論は一〇〇年の伝統の中で本質的な部分では真の意味で大きな変化はないと断言できる。送り手である作家に必要な資質は昔と今も同じようなこと（人間観察にすぐれているとか、物語の語り方や映画文法を熟知しているとか）なのだ。**技術革新によって大きく変化しているのは受け手である観客と観客をとりまく環境＝マーケット**のほうであり、映画製作者にとって重要視しなければならない問題は実はそちらにある。デジタル映像技術はIT技術との相乗効果で世の中での映像の消費のされ方や資金の流れを根本から変革しつつあるからだ。

八〇年代のレンタルビデオマーケットの拡大は、劇場以外の二次利用、三次利用などの収入で製作資金を回収するビジネスモデルを成立させたが、DVDの登場により、パッケージマーケットはセル中心になり、効率優先の市場メカニズムが働くようになってきている。従来であればビデオの問屋、店主が自分の趣味や嗅覚をたよりに品揃を決定していたものが、レンタル回転数や興行収入などのデータによって仕入れ本数や

上映週数を決定するようになってきた。劇場においてもシネコンが既存館を駆逐した結果、不入りの映画はあっという間に興行を打ち切られてしまう反面、当たった映画は複数のスクリーンで上映されるようになり、大ヒット作品と不入り作品との格差が大きくひらく状況が生まれている。

多様なスキルをもつプロデューサーが必要

今後VOD（ビデオ・オン・デマンド）が本格的に普及すれば、この新たな二極化傾向はいっそう拡大するであろう。この結果メジャー会社は『亡国のイージス』(05)、『日本沈没』(06)、『どろろ』(06)など**製作費が一〇億円を越す大作を再び製作**するようになり、製作本数の激増の結果ビジネス的には競争が激しくなった中小規模の作品は劇場での公開すらされないものも出始めている。今後メジャーの寡占化がどんどん進む一方でリスクを回避する意識が製作決定権者に働き、**冒険的な企画がシュリンク（回避する）し、作品が画一化していけば、現状のハリウッド映画のように観客から飽きられることは必至**である。観客にとっての映画の豊かさは多様な作品が並列されさまざまな選択肢を与えられるとこから生まれる。そのために、映画製作に携わる人間は高い志を持っていなければならない。市場動向を無視すれば選別を受けることになるが、映画ビジネスにおいては、市場におもねるだけではヒット作は生まれないことも真実である。

映画はビジネスである以上、ただ作るだけでは商売にはならない。ハードウェア面だけではなく、ファンドなど資金調達方法も多様化するなか、ファイナンス、現場予算管理、クリエイティブなどさまざまなスキルを持ったプロデューサーの役割が今後はますます重要になってくる。現在の日本映画バブルが崩壊して再び観客から見放されるか、それとも国際標準の品質に到達して本格的な黄金時代を迎えるのか？　それは、これから彼らがどのように優秀なクリエーターとコラボレーションを行っていけるのかにかかっているといえよう。

［一七ページからの続き］

「東宝映画ひとり勝ち」の背景にあるもの

轟　さっきのベーシック／オーソドキシーの話に戻しますが、現在、そのひとつに、伊丹十三監督の映画もあるんじゃないかなあ。たとえば、亀山千広プロデューサーも言っているんですが、『踊る大捜査線』というのは、伊丹映画の枠組みを今も継承していると。つまり社会と個人の関わりをどうやってエンターテインメントにしていくかということ。織田裕二主演の新作『県庁の星』も、伊丹映画を意識したような作りになるらしい。要するに、公共的な善悪の問題と、個人の物語がクロスしていく昔からあるパターンは王道といえば王道ですが、でもこれが日本映画のヒット作の太い幹を作っているのは確か。この辺は「保守的な映画」という括りで論じられがちです。

阿部　亀山千広は、いわばテレビ屋さん。テレビは基本的には保守だよね、あり方自体が。「踊る大捜査線」シリーズのどれを見たって、『下妻物語』と違って痩せ過ぎているわけ。それだったら、テレビの第一クールの『踊る大捜査線』のほうがぜんぜんおもしろかった。ディテールの拡散という点でテレビのほうがおもしろいんだよね。

　映画は今、東宝がほとんど全勝で、その他が負けている。でも二〇〇〇年以降の映画のポテンシャルは、そういうメジャー映画に求めるべきではないでしょう。

森　作品評価は置いといて、全体の構造―状況が、もう一度整いつつある感触があります。今はある種の五〇年代を思わせる「東宝一人勝ち」みたいなことが起こっていて、セカチュー、Jホラーも東宝でやるというというような。これは良い悪いではなくて「現象の問題」でしょう。実際に客は入ってますからね。

　メジャーやメインのおもしろさについてもっと言うと、非メジャーな映画を作っている人でも、彼らは非メジャーな映画に影響を受けているかといえば、そうでもない。僕よりちょっと上の年令の監督にインタヴューしても、石井克人さんくらいからは、マニアックと言ってもメジャーなものなんですよね。みんな黒澤明が好きだって言うし。中島哲也が「ジョン・フォード、チアーズ、アメリカン・パイ」と言うのと似ていている。実際に映画を撮って成果を挙げている人は、自分の好みがメジャーなものだったり、わかりやすいものだったりすることが多くなってるのは事実。

阿部　瀬々敬久なんかだったら、「黒澤好き」なんて間違っても言わないと思う（笑）。

「世界」へ向かうか、「世界」を失うか

阿部　今のメジャー映画は、本当に日本映画を海外に売ろうとしているのかな。東宝ならアジア圏だったら売れるかもしれない。それ以外では売れない。「世界性」を失ってるんだ。八九年の頃には、アジア映画のブームがきていた。ホウ・シャオシエン、エドワード・ヤンだったり中国第五世代だったり。あきらかに瀬々敬久などは、アジア映画を見て、アジア人イコール日本人の肉体を発見していた。武も、テレビを通して正しい肉体を逆算していた。肉体の発見は八九年以降の美質でしょう。八〇年代は全般的に肉体がぬるかった。今、日本映画がアジア映画の範例として参照しているのは基本的に「韓流」でしょう。東宝の作品でもこんなにベタな作りでいいのかと思うけど、客が入るからむしろベタが狙われている。同じ韓国でもキム・ギドクやイ・チャンドンなどと言っているのは瀬々敬久ぐらいしかいない。

「踊る大捜査線」この映画は、伊丹映画の枠組みを継承した

今のメジャー映画は、本当に日本映画を海外に売ろうとしているのかな。日本的なポピュリズムに乗っかっていたら「世界性」は保てない――阿部

轟　で、その「韓流」、韓国映画が日本で隆盛といっても、然るべきセレクトを経て輸入されているわけで。「韓流」の背後には、「日本入りできなかった」ものすごくベタベタでグダグダな作品が、本国にたくさん転がっていると思う。

阿部　輸入される限りだけど、韓国映画で年間でおもしろいものが何本くらいあるかというと少ない。二、三本くらい。日本映画でおもしろいというのは年間二〇、三〇本はあがる。その意味で日本がアジアのなかで突出した映画大国なのは間違いない。

轟　そんななか、東宝映画は「ローカルでいいんだ」と腹を決めているというか。「ワールドワイドにはなれないけれど、日本の盟主は絶対死守する」意気で挑んでいる気がします。

阿部　日本的なポピュリズム（大衆迎合主義）にだけ乗っかっていたら世界性は保てない。

森　世界性に関してはこれからではないかと思う。

『下妻物語』に戻りますが、この映画は東宝のある種の異端児的なものだ、という言い方ができると思う。海外配給もたくさん決まった。今までの先入観で、例えばカンヌに出すなら、従来の作家性の強いヨーロッパスタイルのものだという認識があるけれど、これからは認識が広がる気がする。

折衷的演出とポップ化する日本映画

阿部　韓国はプロデューサーシステムをものすごくきつくしている。ハリウッド型のヒット法則とはなにかというところから映画を発想して、『ＪＳＡ』などで突破口をつくった。それに比べたら日本のプロデューサーはぬるいね、意識をしているのがテレビドラマだったり韓流映画だったりして。

「オールドボーイ」パク・チャヌクは、尖った感覚とポピュラリティを併用する

ポップの中に映画は確実に入りましたよね。映画単独で語るより、ポップカルチャーの中にまとまりこんだと思う――森

森　ただ、日本映画の人たちは、韓国の映画界をめちゃめちゃ意識しているはず。例えば韓国でもキム・ギドクが先鋭性を保っているのは、システムがしっかりしていることがあって、経済効果も含めて好循環のなかからそういうものが出てくると思う。パク・チャヌクは『ＪＳＡ』も撮るし「復讐三部作」も撮るしみたいな、中間的な立ち位置でおもしろいことをやれる人。

阿部　そうそう、中間的ということなんだ。尖ったものもあってもいいし、ポピュラリティもあってもいいんだけれど、それを折衷する映画自体に一種の戦略を見るべきなんだね。

轟　上手く共存してますよね。日本もその方向に、シフトしてきているとは思うんですけど。

阿部　そういうことを言えば、九〇年代の日本映画も、実は演出が作家的なんだけれども、その方法自体はすごく折衷的だったんだ。たとえば相米慎二の映画は、みんなが言う通り「演出の映画」でしょう。演出性が肥大して、脚本の構造がずたずたに壊れている。その壊れている部分がラディカルで、当時おもしろかった。でも、演出の映画として肥大してしまうとダメだという認識が九〇年代には定着したと思う。そこで折衷的な演出がされているはずなんだ。例えば、ヤクザひとつの扱いについても、武の扱い方があったし、青山真治や三池崇史の扱い方があった。『竜二』という遠い先例があって、当時僕はポストヤクザ映画といっていたけど、それをどうやって発展させていくかという時に、過去十〜二十年の映画を念頭におき、折衷的な演出がなされたと思うよ。例えば顔でいうと、顔に近付くか近付かないかという場合、ロングで引いていたとしても、どこかで近付くとか。

そういう意味で、『下妻物語』は聡明な映画だからいいんだけれど、今のほとんどのメジャー映画はこうした折衷がないからベタに見える。ただ、折衷だっていうときのレベルが、世代的なことだと思うけど、僕と森さん

や轟さんではズレてもいるだろうが。

　話は変わるけど、漫画を原作に使うのが多くなったのも二〇〇〇年以降の特徴。ただファンには棲み分けがあるかもしれない。『blue』でいえば、原作の魚喃キリコと映画『blue』は二つ並立なんだよね。あるいは『地獄甲子園』。これを原作にして映画を撮ってしまう山口雄大はすごいと思うが、『魁!!クロマティー高校』はもっとすごい（笑）。魚喃キリコもその作品の特有な組成からして、映画化がふつうありえないよね、それも映画化されちゃう。つまり依拠するものが多様なサブカルになっている。そのなかに嶽本野ばらもいる。すごい広い面積からいろんな方向で映画が生えてきている感じがする。その部分で二〇〇〇年代に入ってから、映画の見た目の印象が全体的にポップになってきている印象があるよね。

森　それは大きいと思う。そういうポップのなかに確実に映画は入りましたよね。映画単独で語るよりは、ポップカルチャーのなかにようやくまとまりましたね。普通のことなんですけれど。そういう意味では、ごく普通に組み込まれたと思います。映画の見方も横なんです。例えば『blue』に関しても、最初は魚喃キリコファンが見に行くんですが、もしそこで「『blue』よかったよ」と聞くと魚喃キリコを知らなくても『blue』を見たりということが、現実にある。そういった横ズレが起きる。そこはどこかコントロールされていないというのがある。

阿部　けど小西真奈美をなんで、魚喃キリコファンは許さないの？

『blue』言語化しにくいしぐさの魅力とは

森　好みの問題でしょ。

阿部　市川実日子だって漫画とは顔が違う（笑）。

森　そういうのも、みんな勝手なイメージで語っています。現象面でいえば、そういう似てる似ていないのレベルでも活性化しているわけですよ。

阿部　いや、『blue』を好きな女の子というのは、ものすごく高度なことを考えていると思うよ。魚喃キリコのキャラの身体の淋しさに憧れてるんだ。小西真奈美は一種、肉体がうるさい。対して市川実日子は肉体が寡黙で、その寡黙さに淋しさがあるという。そこをリアルだとみんな言うわけでしょう。その妙なリアリズムで市川実日子と魚喃マンガが結びつく。

批評には、一本一本の発明がいる

森　さっきのしぐさということにも関わりますが、しぐさの魅力は言語化しにくいんです。言語化した途端に届かないから、ある種のむなしさを感じる。

阿部　エロス衝動で映画を見ていると、しぐさの言語化に躍起になるんだけど（笑）。

森　それはすごい重要だと思っている。女子的な見方でいうと、結局、男もそうだと思うけど、

そういうころの繊細さは昔より確実に増していると思う。

阿部　言語化しにくいものに対して今の若い観客もすごく反応しているのは確かだけれど、それが本当に言語化できないかどうか、というのは批評の問題になる。

森　僕はそこが核心に近いところだと思っている。

轟　今はかつてのごとく、批評的に誰かの文体や理論の影響まる出しで書いている人というのは、そう見受けられないじゃないですか。それはとても健康的でいいこと。さて、では次にどう進んでいくか。自分もそうだけど、言語化しにくい作品に対し、なにか新たな「批評の発明」をしなくていいのかと焦ってはいる。

阿部　発明ということならば、たぶん作品に応じての書き方を始めなければいけない。瀬々敬久が以前に「映画も一本一本発明しなければならない」と言っていたことと同じで。さっき轟さんが話したことで、東宝のメジャーで作品的にアウトだけれども客が入った映画だとすると、それに対してどんな言葉使いをして、その映画のことをおもしろがらせるかが書き手の問題になる。

　これも原稿一本一本の発明なんじゃないかな。亀山プロデュースの作品でもすべて同じ方式では語れないわけでしょう。あるいは山口雄大のような「お馬鹿映画」に対しても言葉使いを変えるもんね。

女の子の同調能力って大きい。日本人が日本人を好きだという場合、今、唯一残っている構造は女の子が女の子の俳優を好きになるパターンが多い。——阿部

森　そうですよね。変えますよね。状況が拡散しているのに統率的な言説は出せないんです。

阿部　阪本順治の映画だってそう。阪本順治の映画を全て褒めてしまう某評論家みたいなのが本当の「阪本殺し」の犯人です。この顔を撮った阪本順治は良い、この悪いイデオロギーを産出した阪本順治は悪い、と言わなければいけない。

森　それは皆、単純に普通に思います。昔でいうと党派性で批評を書いたりすると、単純に「この人、また、ちょうちん記事書いてるな」みたいなレベルで受けとめられる。

　一本一本の発明というのは、自然にそうなるのがリアルなんだけれども、そうなったときに、

では今回本を作るときに前ほど核になる作家がいるかというと、いない、みたいな。

阿部　拡散しているのはいいんだけれど、問題なのは、さっき森さんが言ったけれど、作品評価ができない映画に客が入っているときに、批評のスタンスをどうするかということだよね。結局それは、ヒットチャートの音楽が全部つまらないのと同じだけれど。昔はあったんだよ、作品評価と客の動員が結びついているものが。最大の例でいえばビートルズで、一番前衛的だけど一番よく聞かれていた。それでいえば、「下妻問題」はビートルズ受容の問題みたいなもので。大袈裟か(笑)。

轟　ビートルズならいいんですが。残念ながら、ヒットチャート上位の音楽が全ておもしろいわけではない。映画も同様でやっ

ぱり〝心の一本〟というのは、チャート外にあったりしますからね。

阿部　そのねじれは、不健康ではあるよね。だから状況打開が必要となる。今度の原稿にも書いたけど、映画は一本一本方式を変えて、別の宣伝で、どこに届くかということも含めて全部手法を変えてやらざるえないんじゃないか。けどそれができない。予算がない、時間がないとか言って。

轟　公開されても運悪く観客に届かなかった作品を、こういった書物なりでもう一度ピックアップしていく掘り起こし作業は必要かも。

観客としての女の子の同調能力

阿部　そういうことで言えば、女の子の持っている同調能力って大きい。韓国映画が隆盛を迎えた理由は、韓国人は韓国人が好きだからでしょう。日本人は日本人を嫌う。テレビ俳優は好きだけれど、映画俳優は嫌いというヘンな構造があって『blue』などでは女の子は市川実日子が好きだったりする。実日子さんはテレビに出て来ると、全く派手さはないし、しかもひどい役柄を当てられることが多いけど。繰り返すと、日本人が日本人を好きだという場合、今唯一残っている構造は女の子が女の子の俳優を好きになるパターンが多い。

森　それは本当に思いますね。最近は女性性がキーワードだと思います。

今は、誰かの文体や理論の影響まる出しで批評を書いている人というのは、見受けられない。それはとてもいいこと。ただ、新たな「批評の発明」をしなくていいのか、と焦っている——轟

阿部　「キネ旬臨増」の『NANA』で書いたんだよ。ぼくら三人（笑）。

轟　見た目、『NANA』の世界からはずいぶんと遠いはずなんですが。

森　マインド女子組ですかね（笑）。今まで、女性性についてすごく見過ごされていたと思います。批評はそういう意味でやはり男性社会だと思っている。

阿部　女はえらいよ。つまりおれらはみんな「かわいい〜」て言い方を馬鹿にするするけれど、あれは同調を示している言葉でしょう。

轟　僕は『NANA』のラストの宮﨑あおいに同調した。ドアを開けたら、みんなににっこり祝福されて、「あぁ、いいなあ女の子は」と（笑）。

森　これはすごく重要ですよ。僕、最近考えるのはそういうことばっかりです。

阿部　「かわいい〜」の同調能力が領域を突き破るという。どんな宣伝でも、女の子に当てればいいと思う。映画館を見ればわかるんだけど、客席は女の子同士かカップルでしょう。男はみんなひとりで来ている。

森　たとえば、フラットな中で記号がばーっと出てきても、わかっていなくていいんだ、後で覚えればいいんだ、興味なかったら興味ないでいいしみたいな並列の仕方の認識は、男より女の子のほうが圧倒的に優れている。

轟　そのかわり移り気ですけどね。

森　そう、移り気なんですよ。だから作品ごとに発明が必要だ

『NANA』優れた才能をもつカメラ担当・鈴木一博の存在も看過できない

とか、統率がとりにくいとか。並列を一気に引き受ける能力だとか、しぐさみたいなのを、高度な感覚で捕らえる思考が必要だと思う。批評的な現実に翻訳すれば。そういうことができる

重要なのは日常の物語なんですよね。『NANA』でも、日常のディテールを大切にするというベクトルがプロデューサーに働いた時点で当たっている——森

のは感覚的には女性のほうが多くて。二〇〇〇年代に突出している監督は、フェミニンな感覚を持った人が多い、というのがひとつ。

阿部　だから成瀬が今ブームなのか。阪本順治がきついのはそこだよね。基本的に撮れない、「愛の女」を。

轟　つまり、女性のキャラが立っている映画を撮れる人、というのがポイントになるんですね。

阿部　でも『NANA』なんかは、こんな登場人間いないとか思うよ。

轟　いないけれど、しかしあれに同調できる女の子は現実にいるはず。僕の場合、ヘンな話、増村保造監督（一九二四〜八六年）の『でんきくらげ』を見るように『NANA』は楽しみました。オンナの、昼と夜の顔の二面性を中島美嘉が体現していて〝しびれくらげ〟な渥美マリとダブったんです（笑）。

阿部　「キネ旬」にも書いたけど、あの二人は不如意なんだよね、どっちをとっても。不如意のときに、ちっちゃな幅で示される前向きな精神性が、女の子にはリアルと映るらしい。それが台詞でもしぐさでもいいんだけど。僕なんかは、そういう時に言うんだよ、学生たちに。「お前たちだまされているぞー、浜崎あゆみと同じだぞー」（笑）って。その意味で、『NANA』がアウト。

轟　でも僕なんかはだらだらと日常が過ぎて行きますけど、プリクラ、写メール育ちの若者たちは、刻一刻、ワンシーンワンカットに対して敏感な人じゃないかと。時が過ぎていくことに切実なものがあって、全てを思い出にしたいという。『NANA』にはそういう気分が溢れている。

森　物語の変容もそこと関わっていて。重要なのが日常の物語なんですよね。『NANA』でも大きな物語の枠はあるけど、大谷健太郎を使っている時点で正しい。大谷健太郎は日常の人だから。日常のディテールを大切にするというベクトルがプロデューサーに働いた時点で当たっている。

阿部　カメラに鈴木一博を使っているのも正しい。大谷健太郎と『blue』（鈴木一博撮影）の安藤尋も仲いいし。

轟　鈴木キャメラマンの参加作品

を挙げていったら、女性映画の系譜ができますよね。

阿部　『ガールフレンド』もそう。女二人を撮らせたら、天才だね。普通の35ミリのカメラでもデジカメでもちゃんと撮れる。

森　あと、『NANA』と増村を轟さんの頭のなかで連結するのはわかるんだけど、ただ違うものがあるとすれば、『NANA』の場合「これは嘘だよ」というのがあって、つまりリアリティの求め方にしても、「女ってこうだよな」みたいのじゃないんです。それも拡散していて、ひたすら意味ではなくて。

轟　僕は、増村の映画を「女の映画」だとは思っていないんですよ。なんていうか、性別を超えた「欲望喚起の記号」。そういう記号が、ある種のリアルに到達することもあるんじゃないかなあ。

阿部　個別性が普遍に至るという、その筋道があれば、たぶんその映画をリアルだと女の子たちが言うと思う。でも、『NANA』の手さばきは全部抽象的だった。

森　『blue』に関しても逆にダメだという女性も多いでしょう。「違うよ」とか。「なんで?」って聞いたら、「あれは男の撮ったものだから」と事実を突きつけられる。

阿部　女の子のほうがヘンにリアルなところがあるから、『ガールフレンド』も「この二人がなんで苦しんでるの〜」って。山田キヌヲと河井青葉、顔がかわいければいいじゃないのって。むろん映画なんだから顔はちょっとかわいくなきゃ。

森　いろんな意見があって、「あんなモデルみたいなのがいるはずない」と言う子もいれば「別にかわいければいい」と言う子もいる。そこは微妙なものがあります。例えば廣木隆一が勘がいいとすると、どこかで手放している。その手放し方のバランスとか勘がすごくいい。こなれてきた。

轟　最後に。作り手にばかり求めるのではなく、こちら側も……たとえば映画監督たちと張り合うのはおかしな話なんだけど、書いた文章によって同じように、笑わせたり、泣かせたり、怒らせたり、読んでくれた人から具体的なリアクションを引っ張り出せたらいいな、と。

森　一本一本ね。

阿部　「映画好き」って言ってるだけのやつは、ダメだよ。サブカル全部が目に入っていて、文化擁護の視線が絶えず横にズレていかなきゃ。

轟　じゃあ、サブカル的に横へズラして、往年のYMOが漫才グループ「トリオ・ザ・テクノ」をやったみたいに、僕らも「トリオ・ザ・シネマ」とでも名乗りますか（笑）。

『ココロとカラダ』安藤尋監督

III

〈ゼロ世代〉の監督たち

1960年前半生まれ

世界を新しく読み替える!

22 中島哲也

TETSUYA NAKASHIMA 1959_

ポップな文体が、怒濤のリズムで疾走 日本映画＝Jポップの理想形

→Beautiful Sunday
→夏時間の大人たち
→下妻物語

五九年生まれの中島哲也を「六〇年代前半生まれ」枠に特別参入させたのは、『下妻物語』(04)の興奮があったからに他ならない。あの、誰もが「まさか!」と心でシャウトした番狂わせの傑作で、どんな新鋭よりも遥かに表現としての若さを見せたのだから!

まずテンションが尋常ではない。深田恭子が空を飛び、土屋アンナが突発的な暴力をふるい……と、Wヒロインを中心とした世界がハイスピードで展開する中、次々と濃い脇キャラの面々が登場し、画面は常に沸騰状態。同時に映像は緻密なグラフィック処理が為されており、アニメやタイポグラフィも駆使した極めてポップな映画文体が、洗練とエネルギーを共に失わず、怒涛のリズムで最後まで疾走するのだ。

嶽本野ばらによる原作小説のサブタイトル『ヤンキーちゃんとロリータちゃん』のとおり、物語は茨城県の田舎町に住む、ダサいヤンキーと過剰なロリータという一見対極、実は同族の、乙女ふたりの友情を描くもの。真正面からドメスティック。ヴィジュアルは高いファッション性をキープするのだが、内容は気取っていないのだ。ローカルな親しみやすさと、ハイセンスな装飾の絶妙なバランス。日本映画にJ・POPという言葉を当てはめるならば、まさしくこの映画がひとつの理想形と規定できるのではないか?

それが番狂わせ、と世間に認識された原因は、中島の前作『Beautiful Sunday』(98)が、逆に〝気取った〟演出が裏目に出た印象の強いものだったからだ。とある東京のマンションに住む孤独に病んだ都会人群像を沈鬱なトーンで描きつつも、CM界の巨匠として知られるディレクター(『写ルンです』、『モルツ球団』など有名作多数)らしい広告業界的な画作りが、生活の匂いを剥ぎ取り、リアルとスタイルの間で具合悪く宙吊りになってしまった。また、その前の長編デビュー作『夏時間の大人たち』(95)は、ノスタルジックな小学生ドラマで、佳作ではあったが、〝映画然〟とし

Profile

一九五九年、福岡県生まれ。CM製作会社を経て、フリーのCMディレクターとして活躍。多数のヒットCMを送りだす。『バカヤロー 私怒ってます』(88)で監督デビュー。その後も映画を撮り続け、『下妻物語』(05)が大ヒットする。

『下妻物語』アニメやタイプグラフィを駆使したハイ・テンションな映画文体

たものを安全圏内でまとめ上げた感じだった。

どうやら中島の本領は、思いっきりハジケた時に発揮されるようである。たとえば、SMAPがガッチャマンに扮したNTT東日本のアメコミ・アクション映画風のCMや、TVシリーズ『私立探偵　濱マイク』(02)の中でいちばんバカ&キャッチーな面白さを爆発させていた快作『21世紀の男～ミスター・ニッポン』あたりが、『下妻物語』への重要な布石と言えるだろう。つまり中島は、〝映画然〟とした枠／イメージを取っ払った方が、そもそも豊かに備える映画的資質が自由奔放にはばたくのではなかろうか。そして精神が突き抜けると、CM畑の人間の特質である同時代感覚のキャッチ能力も自然に活かされる。かくして中島は、彼と同世代の監督より、宮藤官九郎や石井克人らと同列に置いた方が違和感のないクリエイターへと自らを〝更新〟してみせた。表現者の若さとは、実年齢の問題だけではないことを実践で証明したのだ。

『下妻物語』に続く新作は、**山田宗樹**のベストセラー小説を映画化した『嫌われ松子の一生』。『アメリ』(01)調のデザインに、木村カエラ、蒼井そら……とチョイ役出演クレジットがズラズラ並んでいるフライヤーだけで、〝やってくれてる〟予感はムンムンである。

【森直人】

嶽本野ばら
作家。京都出身。一九六八年生まれ。男性ながら〝乙女のカリスマ〟として君臨する異才。『下妻物語』(小学館)のロリータ側のヒロイン桃子が敬愛するファッション・ブランド〝BABY, THE STARSSHINE BRIGHT〟とのコラボなど、服飾・化粧品関係の仕事も手掛ける。

山田宗樹
作家。愛知出身。一九六五年生まれ。九八年、『直球の死角』(角川文庫)で第十八回横溝正史賞を受賞してデビュー。代表作『天使の代理人』(幻冬舎)、『嫌われ松子の一生』(幻冬舎)など。

『下妻物語』DVD(発・小学館／販・アミューズソフトエンタテインメント株式会社)税込1260円

23

犬童一心

ISSHIN INUDO 1960_

死に向かいながら、飲み、食べ、セックスする
不可解な生の形を見つめる

- ジョゼと虎と魚たち
- 死に花
- メゾン・ド・ヒミコ

Profile
一九六〇年、東京都生まれ。高校時代より自主映画製作を始める。東京造形大学卒業後、朝日プロモーション入社し数多くのCMを手掛ける。『二人が喋ってる。』(95)で長編監督デビュー。以後、『ジョゼと虎と魚たち』(03)、『メゾン・ド・ヒミコ』(05)などヒット作を多数てがけている。

ぎょとする「おとぎ話」の世界

現代のおとぎ話作家、犬童一心のファンタジー性は、心の中にエアポケットができたとき現れるという『伝説のワニ ジェイク』(04)や、犬にまつわる思い出を集めた『いぬのえいが』(05)といった、いかにもな作品ばかりでなく、ありふれた大人を描くときにこそ顕著である。

なかでも『死に花』(04)は、老人ホームに暮らす四人の男が銀行強盗を企てるというありえない話。いっそ年寄りを喜ばせてしまえというワルノリぶりが随所にうかがえる。メインターゲットを老人に絞ったせいか物語が始まるまでがやたら長いが、もとは五人だった仲間のひとり藤岡琢也が死ぬと、恋人の加藤治子がその棺に入りこみ、ともに骨になるというとっかかりにぎょっとする。しかも、この無理心中としか言いようのない事態を、松原智恵子はじめホームの連中は「みごと」と称賛するのだ。さらに加藤に刺激を受けた松原が亡夫の親友でもある想い人山崎努を温泉旅行に誘い、バスの中でのキスシーンに続いて、まさかの同衾シーンまである。

一見のどかで、ほのぼのとした犬童作品だが、性的表現はいずれ劣らぬダイナミックさ。池脇ちづる、妻夫木聡の主演作『ジョゼと虎と魚たち』(03)でも、冒頭近く、妻夫木と江口のりこのセックスシーンはメインの池脇とのそれよりずっと大胆だ。池脇の貧乏くさいが妙に可愛らしい家やファッションに目くらましを食らわされ、つい心を温められてしまうが、朝ごはんにつられて通ってくる妻夫木を釣りあげたのは池脇である。この映画が芸術選奨文部科学大臣新人賞(映画部門)を獲得したのはあっぱれ。

『メゾン・ド・ヒミコ』(05)も然り。ゲイのための老人ホームのたたずまいやインテリア、テーブルの上のおいしそうな料理に目を奪われ、これがゲイだとカ

『死に花』老人ホームに暮らす四人の男。ほのぼのとした中に、死や性の匂いがする

ミングアウトして妻子を捨てたわがままな父と、亡き母の手術・入院費という借金をひとりで抱える娘の話だということを忘れてしまう。『メゾン・ド・ヒミコ』で驚かされるのはオダギリジョーのファッションである。礼儀正しいお坊ちゃま風の、ズボンだけ必ずジャストサイズという衣装に較べれば、宣伝文句である柴咲のメイクアップならぬダウンなど好感度を上げる効果しかないし、いまや女装するオジサンなど誰も驚きはしない。ましてオダギリの恋人で、柴咲の父親でもある田中泯などは、舞踏の舞台を知る人が見れば、ものすごくふつうの人に見える。

今挙げた二本の脚本を手がけた渡辺あやが雑貨店のオーナーでもあると聞けば、なるほどと頷けるが、雰囲気のある映像に現実を包み込んでしまうのは、CM出身の犬童には苦もないことである。しあわせを具現化したテレビコマーシャルに慣れた観客は、「ぎょっとする」ような一発お見舞いを受けながらおとぎ話を謳歌する。これこそが、犬童が映画でやりたいことなのではないか。老人、身障者、ゲイといったマイノリティを使って、ありそうでなさそうな、絶対ありえないがあればいいなという設定で心温まる雰囲気を作りながら、現実を突きつける。

山村浩二
一九六四年愛知県生まれ。アニメーション作家。二〇〇二年『頭山』でアニメーション映画祭の最高峰、アヌシー二〇〇三(フランス)で、日本人初のグランプリを受賞。犬童とは『金魚の一生』(93)、『伝説のワニ ジェイク』(02)でコラボレート。

『死に花』DVD(発・販アミューズソフトエンタテインメント株式会社)税込5040円

『メゾン・ド・ヒミコ』人生ははかない。飲み、食べ、性を謳歌する犬童作品

死、性、老いへのまなざし

身もふたもない言い方をすれば、『死に花』の舞台であるホームは入居に一千万、毎月二十五万もかかる高級な住まいである。そこで暮らす老人たちには金がある、でも先がない。池脇も祖母を亡くすわ、男に逃げられるわで、結局ひとり。恋人を亡くしたオダギリにはこの先ホームを運営する金がないし、柴咲は借金を払い続けるしかない。

この一見ほのぼの、実はぎょっとするような先制パンチから始まる展開は、サンダンスフィルムフェスティバルIN東京でグランプリに輝いた長編第一作『二人が喋ってる。』(95)で、すでに確立されていた。人が二人いるというだけで希望が感じられるという犬童は、会話で物語を引っぱっていく手法の参考にリチャード・レスター監督の『Nac』、構成にはウディ・アレンの『アニー・ホール』を見直したという。一時間ほどのこの映画にはムダがない。そして前述した犬童のすべてが詰まっている。

雑誌に掲載されたツーショット写真だけを見てトゥナイトにオファー。そのコンビ結成から現在までを仕立てた脚本を先に用意して交渉したというが、映画の中でなるみは妊娠、中絶する。ぎょっとするのはこれ

「メゾン・ド・ヒミコ」DVD(発・アスミック/販・角川エンタテインメント)税込4935円

だけではない。高山知浩が入院した相方、石田靖を見舞う病室で交わされる少年時代の性体験がすごい。高山がホモセクシュアルでパンクの同級生が首吊ったと笑えば、石田は小学校のとき五百円で体にさわらせていた女の子が大人になって山の中で下半身裸の死体で見つかったと笑う。映像で見せたら12禁だ。いくら大阪でもこれでは笑わないだろうが、世田谷生まれの犬童がはじめて見た大阪は、外国のようだったという。その異国大阪を舞台にした『二人が喋っている。』を見た市川準の『大阪物語』でもデフォルメされた大阪を、じゃりん子チエを実写にして成長させたような池脇ちづるを使って、さらにデフォルメして見せた。

脚本で参加した『黄泉がえり』以降、犬童は老いや死をテーマにしているが、これもキリンコンテンポラリーアワードで最優秀作品賞を獲得した短編『金魚の一生』(93)にして、すでに確立されている。

トラックに乗せられ産地から東京の縁日へ運ばれる金魚はテキ屋に買われて金魚すくいの金魚になり、少年に救われる(掬われるではない)。が、ミドリガメにペットの座を奪われ、少年の妹の友だちにもらわれ、その家で短い一生を終える。ただそれだけだが、実写と山村浩二によるアニメを交えた紙芝居のように仕立てた話の中で、仲間が死のうと、可愛がられようと、飽きられて友だちに譲られようと「金魚なのでよくわからなかった」と、小松政夫が明るい声で繰り返し語る。

人生ははかない。死に向かいながら、飲み、食べ、性を謳歌する「でも、人なのでよくわからなかった」というのが、犬童作品全般に通じるメッセージかもしれない。あるいは『死に花』の山崎のセリフ「人生は楽しむためにあるもの、苦しみは味付けに少々」か。

ひとつ前の世代と、ひとつ後のポストバブルに挟まれた一九六〇年生まれの犬童は七九年、監督・脚本作『気分を変えて?』でぴあフィルムフェスティバルに入選している。八二年には『赤すいか黄すいか』を監督・制作しながら、大学を卒業後はテレビコマーシャル制作会社にあっさり就職してしまう。この身の処し方は無共闘世代ならではのもの。加えて東京のミドルクラス出身となれば、そこに行けば自由になれそうな〝解放された人たち〟ゲイや芸人に惹かれるのも無理はない。しかし犬童は自分が暮らす一般社会や生活から一歩踏み出して、その本質に迫る姿勢をあえて示さない。なぜなら観客もまた一般社会に生きている人だからだ。だからこそ気分、雰囲気を重視する。最初の作品のタイトル『気分を変えて?』と、?まで付いているように。

［光山明美］

24

塩田明彦

AKIHIKO SHIOTA 1961_

フィクションが機能しない時代の物語とは？
大きな物語とメッセージにあえて賭ける

⬇黄泉がえり
⬇カナリア
⬇害虫

作家主義か、大衆路線か

現時点での塩田明彦について語ることは難しい。彼の映画監督としての立ち位置が、極めて語りにくい場所にあるからだ。数年前までは、塩田明彦の名は、立教大学の自主映画サークル「パロディアス・ユニティー」の出身者である黒沢清や青山真治らと共に批評の場で語られていた。しかし現在、かつて「立教ヌーヴェルヴァーグ」と呼ばれた彼らの間には、大きな溝が生まれている。

日本の映画界でも、映画監督の立ち位置はおおまかに見て「作家主義路線」か「大衆作品路線」かの二つに分かれている。一般的な見方をすれば、塩田明彦は、ヒット作『黄泉がえり』(03)によって「作家主義路線」から「大衆作品路線」へとあっさり移行したと言える。しかし、自身を「復古主義者」と位置づけたこともある塩田にとっては、フィクションの形を追求するという試みの下ではさほどの抵抗もなかったのかもしれない。長編デビュー作『月光の囁き』(98)もマンガを原作とした企画ものであったが、その限られた枠の中で塩田はその後に続く作風を確立してみせたのだから。では塩田は、『黄泉がえり』というあまりに大衆受けをした作品をつくりながらも、作家性を確立する方向へとうまく舵を切れたのだろうか。

ここで、ある映画監督が現れる。行定勲である。彼は、塩田が『黄泉がえり』のあと『カナリア』(04)に取りかかっている間に、良質な作品を量産するヒットメーカーとしての地位を確立する。彼の台頭によって、塩田の新たな作家性が目立たなくなったのは確かだ。方向性の差異は別としても、受けた依頼を忠実に守りながら自身の作家性を確立するという方法において、行定の方が格段に器用だったからである。

とは言え、自主映画サークルで活動し大和屋竺の下で脚本を学んだ塩田と、TVドラマ時代の岩井俊二の

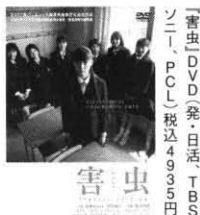
Profile
一九六一年、京都府生まれ。立教大学在学中より、黒澤清等と自主映画製作を始める。『ファララ』(83)でぴあフィルムフェスティバル入選。大和屋笠の下で脚本を学んだ後、『月光の囁き』(98)で商業監督デビュー。代表作に、『どこまでもゆこう』(99)、『害虫』(02)、『黄泉がえり』(03)がある。

『害虫』塩田監督は、少年の姿、受難する存在を執拗に映し出す

下で助監督をつとめた行定の間とでは、大作という認識にも大きな齟齬がある。塩田明彦が目指すのは、スタジオシステムが成立していた頃の日本、あるいはハリウッドでつくられたような、大きな状況を現実として描いた物語＝フィクションだからだ。かつては存在した大きな物語を信じている彼にとって、個人的な状況をとらえた小さな物語が氾濫する現在の日本映画界の中で、職業監督という地位を維持することは、思いのほか難しい注文だと言えよう。

そんな『黄泉がえり』での鬱憤を晴らすかのようにしてつくられた『カナリア』こそ、彼の「作家主義路線」を確立する渾身の作品だったはずだ。「少年映画」というテーマ、現実の事件を元にしたフィクションという共通点などから、公開時には是枝裕和の『誰も知らない』と並べられることも多かったが、ドキュメンタリーの手法にこだわる是枝とは対照的に、塩田は台詞と演技、そして練りに練られた脚本の構造をあくまでも貫き通している。現実の事件をモチーフにしたのはこれまでにない試みであるが、社会的な抑圧の中で生まれる子供たちの運動というテーマは、これまでにも一貫して描かれてきた。田舎に住む高校生の男女が倒錯した性的関係に溺れていく『**月光の囁き**』、奇妙な支配関係に陶酔していく少女たちを描いた『ギプ

月光の囁き
ギャグ漫画家として人気のある喜国雅彦の、初のシリアス漫画『月光の囁き』を、塩田明彦が映画化。

『害虫』DVD（発・日活、TBS ソニー、PCL）税込4935円

『カナリア』 フィクションが機能しなくなった時代に、いかに感動をつくるのか？　©2004「カナリア」パートナーズ

ス』（01）、そして郊外の町で家族・学校から疎外される少女を追った『害虫』（02）。子供たちを自由奔放に動かせていたように見える『どこまでもいこう』（99）でも、突然世界とのシビアな関係に向き合わせられながら、そこから逃げ出すことのできない少年の姿を描いてみせた。

それにしても、なぜ塩田はこれほど少年たちの姿を映すことにこだわるのだろうか。映画の中に存在する子供たちとは、そこで起こっている状況をただ受け入れていく受動的な存在である。彼らが見聞きした映像や音は、何らかの意味を示すよりも早く、あるがままの姿で私たちの前に提示される。『どこまでもいこう』の小学生たちの、目的地を持たずひたすら走り続ける姿は、ストーリーからはみ出し、ひとつの運動として成立している。『カナリア』での子供たちがこれまでの作品とははっきりと異なるのは、彼らの見せる運動が、終着点や走ることの意味を初めから持っていることである。『どこまでもいこう』から『カナリア』への変化は、少年たちの非意味的な強度から物語的な存在への変化である。

メッセージを発する少年少女たち

塩田明彦が描く少年少女たちの映画は、『害虫』で

「カナリア」DVD（発・販バンダイビジュアル）05年10月28日発売

ひとつの区切りを迎えたと言える。『害虫』での宮崎あおいは、これまでのどの主人公よりも、その身体を動かし人々の言葉や視線を受けていたが、最後まで自分の言葉をメッセージとして発することはなかった。彼女は、塩田映画の中で受動的な存在として極められた場所に行き着いている。一方、『カナリア』でのふたりの少年少女は、何よりもまずメッセージを信じる存在として登場する。リアリティのある台詞よりも強い力を持つ言葉を選んだ、と塩田自身が語っているように、彼らの言葉はともすると滑稽なほど説話調で、会話というよりも、それぞれの言葉を朗読しあっているような印象さえ受ける。台詞の使い方に関して言えば、少年たちの日常的な会話が自然と交わされていた『どこまでもいこう』や『害虫』よりも、どこかリアリティに欠ける台詞を、方言を使うことでさらに演劇的な調子に高めていった『月光の囁き』の頃の作風に戻ったようにも思える。

　塩田明彦は、雑誌のインタビュー★1の中で、地下鉄サリン事件について、「フィクションが機能しなくなり、誰もが現実に〝負けた〟と実感した」事件であると述べている。『カナリア』で試みられているのは、如何にして現実に起こった悲劇から、別の次元の感動や方向を導き出せるか、そしてこの悲劇をフィクションとして機能させられるのか、ということである。これまでの作品では見られなかった強いメッセージ性は、『黄泉がえり』で体験した制約、つまり決められたストーリーや設定の中で完璧なフィクションを成立させ、同時に自分の作家性を引き出すという試練が、彼を新たな抑圧の場へと駆り立てたのかもしれない。「塩田明彦の映画」ではなく、「黄泉がえりのスタッフの映画」として公開された次作『この胸いっぱいの愛を』(05)で、ファンタジーというジャンルをとりあえず成功させた後に控えるのは、手塚治虫原作や役者陣の名前で注目される大作『どろろ DORORO』である。CG技術が駆使されるというこの作品は、制作費二〇億円とも言われている。塩田明彦は、たびたび『ゴジラ』(54)への憧れを口にしているが、まさにこの時代の無意識な要請を受けて誕生したゴジラの姿こそ、彼の目指す大きな物語＝フィクションの形なのだ。そうであるなら、「作家主義路線」と「大衆作品路線」との間で立ち往生する現状況などものともせず、『ロード・オブ・ザ・リング』(01〜03)を完成させ、新たな『キング・コング』(05)を誕生させたピーター・ジャクソンのように、ファンタジーという形式の中で、形象化された時代の新しい姿を作り上げてくれるだろう。

[月永理絵]

どろろ
昭和四二年に発表された手塚治虫の怪奇漫画。映像化不可能と言われてきた名作だが、塩田明彦監督、妻夫木聡・柴崎コウ主演で、初の実写映画化が決定。〇七年公開予定である。

キング・コング
三三年製作のSF映画の金字塔『キング・コング』が、『ロード・オブ・ザ・リング』(01〜03)のスタッフによってリメイクされた。監督のピーター・ジャクソンが長年夢見てきた悲願のプロジェクトであるという。

★1――「invi tation」〇四年八月号(No.18)に掲載された「カナリア」紹介ページでのインタビュー。

25

佐藤佐吉

SAKICHI SATO 1964_

痛みから、「痒（かゆ）さ」の時代へ 挑発と逸脱を生む強度をもった「おバカさ」

↓東京ゾンビ

坊主頭のツルリとした異貌、若干の肥満体——怪優・佐藤佐吉は出番が僅少でも強烈な印象を残すが、映画監督・脚本家としての彼はたぶん、「痒さ」を至上価値に置く戦略家ではないだろうか。「痛み」が日本映画の主流だったのが数年前だった。なら「痒さ」は？　「痒さ」とは「小さな痛み」「痛みの転位」のことだ。大小や方向性のズラシがないと決して表現できない。佐藤はこの点にすごく長けている。だから「痛さ」の代わりに今後来る「痒さ」の時代の、中心選手となってゆくだろう。

脚本家・佐藤佐吉の出世作は三池崇史の『殺し屋1』（01）と『極道恐怖大劇場・牛頭』（03）だろう。『殺し屋1』は山本英夫の劇画が原作。もともと畸想満載の劇画だから佐藤本来の畸想がまだ分離できず、佐藤もディテール満載の原作の交通整理がうまいだけとおもわれたかもしれない。だがちがう。佐藤は、どんな台本を書けば「インテル・インサイド」した三池の演出筋力があがるか、それを見越して挑発的なホンを書いたのだ。映画化時点では原作劇画はまだ連載中だった。そこで無理やり終わらせた佐藤の脚本は、いずれ敵になる者を放免する三池『極道黒社会』（97）の終景をなぞった。つまり彼は自らラブレター的な三池論を書くようにそのホンを書いたのだ。

佐藤の美質は過激な挑発性にある。日本のおバカ映画中の最大傑作『牛頭』では三池が掴むべき新たな可能性へと三池を領導してしまった。ヤクザ映画とナンセンス・ホラーの合体。話法は打った伏線が不断にズレを起こし最後に無気味な回帰を果たすというもの。『殺し屋1』は「痛し痒し」だったがこれはもう「痒い」。厳密な脱論理性が論理性と区別できず、観る者の脳髄が螺旋化するためだ。この佐藤の独創は西山洋市『運命人間』（04）でも反復された。

そこへ佐藤の初の長篇監督作『東京ゾンビ』（05）が登場する。またもや畸想満載、今度は花くまゆうさく

Profile

一九六四年、大阪府生まれ。大学卒業後、キネマ旬報社及びに西友映画事業部にて映画祭を催す一方、自身も脚本家として活躍する。役者としても『キル・ビル』（03）など多くの作品に参加している。『東京ゾンビ』（05）で長編監督デビュー。

『東京ゾンビ』哀川翔、浅野忠信。花くまゆうさくのゾンビ漫画が原作。脱論理の映画展開が秀逸

のゾンビ漫画が原作だ。冒頭、禿頭の哀川翔（『牛頭』主演）とアフロヘアの浅野忠信（『殺し屋1』主演）が延々と「柔術」の試技を確認・反復している。この細部の露呈は、脱論理の論理的進行と感触が似る。バランスの逸脱は「黒富士」の造形など高価なCGのチープな感触や、俳優たちのゾンビ演技で人肉を噛み切る細部だけが気色悪いほどリアルになっている点などに現れている。やはり痒い。実に痒い。佐吉ペースだ。哀川の「胃癌告白」が哀川自身のミュージカルとして表現される逸脱があって（そしてゾンビに噛まれゾンビ化の決定した哀川が川へと投身し、浅野は以後、孤独にゾンビファイトに出るだけの柔術家となる――このときの浅野のゾンビへの勝ち方があまりにあっけんかんとしていてそのタイミングの逸脱にも笑いが生じる）、その後いかなる奇矯な設定であれ、作品の骨子が古典悲劇の風格をもつ「再会もの」へと落ち着くメタレベルの逸脱がさらに生じる（つまりこの作品は伏線、脱線のおバカ映画ではなかった）。ホモセクシャル・トラウマをからかわれてしまったり、結局は愛妻家だったりして、その「おバカ」ぶりに鮮烈な強度を残す浅野忠信への俳優演出が素晴らしい。佐藤の「逸脱」は、初の長篇監督作品を通じさらに多層になった。

［阿部嘉昭］

26

中田秀夫

HIDEO NAKATA 1961_

小沼勝、神代辰巳などの助監督を経験し、ホラー以上に、人間ドラマを本道とするロマンティスト

↓仄暗い水の底から
↓リング

『ザ・リング2』(05)によってハリウッド映画界への進出を果たした、「J(ジャパニーズ)ホラー」の旗手・中田秀夫監督。彼には今後もハリウッドで監督する予定の企画が何本も進行中と言われるが、その中心はやはりホラー映画である。劇場映画監督デビュー作が映画の撮影所を舞台にしたホラー『女優霊』(96)だったことを思えば、今に至る中田秀夫の流れは非常に自然なものと映るかもしれない。しかし日本版の『リング』(98)や『リング2』(99)の撮了後にインタビューをしたとき、彼はホラー映画監督と呼ばれることは自分の本意ではないと語っていた。その証拠に一方で彼は、ハードボイルド映画『暗殺の街　極道捜査線』(97)や官能的なラブ・サスペンス『カオス』(99)、自ら企画した手塚治虫の漫画の映画化『ガラスの脳』(99)、さらには古き日本映画界へのオマージュを込めた『ラストシーン』(02)など、ノン・ホラー作品も数多く発表している。**小沼勝**、神代辰巳、澤井信一郎といった人間の情感を引き出す名匠たちの助監督を経験したことを考えても人間ドラマこそ彼の本道で、ホラーは表現の一手段だったはずだ。ところが『リング』シリーズの世界的な成功は、中田監督の方向性を決定付けてしまった感がある。これを不幸と捉えるのは簡単だが、果たしてそうだろうか。私の見方は違っていて、例えば生まれてから一七年間こん睡状態にあった少女に男の子が恋する『ガラスの脳』に描かれる、五日間だけ目覚めた少女と少年の限りある純愛。あるいは数十年ぶりに古巣の映画撮影所へと戻ってきたかつての映画スターが、端役の演技に自分の生命のすべてをぶつける『ラストシーン』。これらを観ると中田秀夫のロマンチストぶりがよくわかるが、表現の仕方としては感情が先走って冗漫な印象を与える。逆にホラー映画では、恐怖をもたらす映像表現やストーリーの決め事によって、彼の感情表現は程よく抑制されているように思える。つまりホラーという縛りが、中田作品の味を引き立たせ

Profile

一九六一年、岡山県生まれ。東京大学卒業後、にっかつ撮影所に入社。九二年、テレビ朝日「本当にあった怖い話」シリーズで監督デビュー。その後、『リング』(98)が大ヒットし、シリーズ化。代表作に『ガラスの脳』(99)、『仄暗い水の底から』(01)など多数。

『リング2』ハリウッドのショック・ホラーではなく、超自然現象が忍び寄る日本型恐怖

る調味料になっているのだ。そういう縛りの中でも日本版『リング』から『仄暗い水の底から』(01)を経て、『ザ・リング2』へと続く母と子供の絆の物語には、きっちりと彼のロマンチストとしての資質が織り込まれていて、これと暗がりや空間の奥行きを効果的に使った恐怖を煽る映像表現とが、ホラー映画では上手く融合されている。そういう意味で中田秀夫はホラーというジャンルと出会うことで、自分の持ち味を活かしながら大衆にアピールする格好の手段を手に入れたとも言えるのだ。彼のホラー映画は視覚的に人を驚かす、いわゆるハリウッドのショック・ホラーとは一線を画した、超自然現象が主人公に忍び寄る恐怖を観客に植えつけていくタイプのホラーである。このホラーが、ハリウッドを始めとする世界で支持を得たことの意味は大きい。それは日本人の感覚が、そのまま世界マーケットで通用することを証明したからだ。これが「恐怖」だけではなく、「笑い」や「泣き」といった他の感情、感覚を描いた作品でもマーケットの国境を越えられるのか。それは中田秀夫や清水崇など「Jホラー」を足掛かりにハリウッドへと進出した彼らの、今後の活躍によって明らかにされることだろう。そのテストケースとして中田監督がリメイクする予定だという、ハリウッド版『OUT』の完成が楽しみだ。【金澤誠】

Jホラー
九八年の「リング」が世界的に話題を呼んだことに端を発する、日本初のホラー映画の総称。「リング」はゴア・ヴァービンスキー監督の手で〇二年にリメイクされ、清水崇監督の「呪怨」(02)も、同監督の手によって〇四年にハリウッド版が作られた。

小沼勝
中田秀夫監督の師匠で、かつて日活ロマン・ポルノの中心的存在だった映画監督。中田は〇〇年に、小沼監督にスポットを当てたドキュメンタリー「サディスティック&マゾヒスティック」も作っている。

「リング2」DVD(発・角川映画/販・角川エンタテインメント)税抜4700円

27

冨樫森

TOGASHI SHIN 1960_

役柄と同化する俳優の「芯」を写し出す
相米慎二の正当なる後継者

↓ごめん
↓鉄人28号

冨樫森は故・相米慎二の助監督から監督になった、その正当な後継者である。彼の監督デビュー作は、相米が総監督を務めたオムニバス『かわいいひと』(98)の短編だが、実質的な第一作は〇一年の『非・バランス』であろう。いじめにあってからクールに生きることを決心した女子中学生のアキと、風変わりなオカマの菊ちゃんとの触れ合いを描いたこの作品は、菊ちゃんによってアキの自己防衛的な生き方が崩れ、前向きに未来に対して踏み出す姿が瑞々しく映し出されている。冨樫監督が焦点を当てているのは、物語を進行させるドラマよりも、あるシチュエーションの中で俳優が根本にもっている「芯」の部分と、与えられた役柄とが演技的なテクニックを超えて同化する人間性にある。ここではオカマとしてのインパクトのある見た目と、中年男の哀歓を内面から覗かせた菊ちゃん役の小日向文世に、それは顕著に表れている。当時の小日向はベテランの演劇役者だったが映像作品ではまだ無名で、この映画が彼の出世作になった。続く『ごめん』(02)は小学六年生の少年セイの、性の目覚めと年上の女の子ナオに対する不器用な初恋を映したもの。セイは、両親が離婚して寂しさを背負ったナオに、精神的にも肉体的にも力になれない自分の無力感を味わい、それでも捨てきれない彼女への思いに悶々とする。クライマックスでセイは迷いを振り切り、等身大の自分をすべてナオにぶつけようと大阪から彼女が住む京都まで自転車で爆走する。このセイの姿を延々と写した場面では、肉体の躍動が「演じる」ということを超えてセイに扮した久野雅弘に宿っていて、観る者に圧倒的な開放感をもたらす。俳優を肉体的、精神的に追い込むことで、俳優の「芯」がもつ生命力を引き出すというのは、彼の師匠・**相米慎二**が得意とした方法論だ。相米はそれを、『セーラー服と機関銃』(81)の薬師丸ひろ子を始めとする少女の心の揺れによって表現したが、冨樫監督の場合は少年に目を向けて行っている。現在

Profile
一九六〇年、山形県生まれ。立教大学文学部卒業後、助監督として相米慎二のスタッフとして参加。オムニバス映画『かわいいひと』(98)の第二話で監督デビュー。監督作品に、『非・バランス』(01)、『ごめん』(02)、『鉄人28号』(05)がある。

『ごめん』俳優を肉体的、精神的に追い込む演出で、俳優の「芯」がもつ生命力が輝く

のところの最新作**『鉄人28号』**(05)では、自身は無力である金田正太郎少年が驚異的なパワーをもつロボット・鉄人28号の操縦者となる宿命に、真っ向から立ち向かうまでの成長を描いている。最初は敵のブラックオックスに手もなく負けてしまう鉄人は、何ら特殊能力をもたない金田少年そのものであり、それは『ごめん』のセイにも通じる。その彼が鉄人を作った父親の思いと、彼に残した遺志を受け継ぎ、身に余るプレッシャーを背負いながら特訓を重ねてブラックオックスとの再戦に臨んでいく展開は、子供から大人への階段を踏み出す金田正太郎物語としては納得がいく。しかし横山光輝の原作漫画の世界を期待したファンには、ある種の違和感を抱かせるものだったことも否めない。ただ冨樫監督は香港映画のリメイク・ファンタジー**『星に願いを。』**(02)でも、主人公の青年が自分の思いを語る長回しの場面などで独自のスタイルを貫いていて、何を撮ってもブレがない。私個人としては相米映画のマインド継承者として彼の作品を評価するが、『鉄人28号』規模の大作を成功させるには、作家性と大衆性とのバランス感覚が必要になるだろう。だが考えれば相米慎二とて大ヒット作は、『セーラー服…』一本だった。冨樫監督も変に大衆に媚びることなく、自分の作家性に乗っ取った作品を作り続けて欲しいのだが **[金澤誠]**

相米慎二
四八〜〇一年。八〇年のデビュー作『翔んだカップル』以降、日本映画界を牽引した鬼才。長回しによる独特の情感を引き出し方に特徴があった。冨樫監督は『台風クラブ』(84)、『光る女』(87)などで彼の助監督を務めている。

『鉄人28号』
五六年に月刊「少年」で連載が始まった、横山光輝による巨大ロボット漫画の元祖。六〇年代にTVアニメ化されて爆発的な人気を呼び、〇四年にも最新TVアニメ版が放送された。実写化は、六〇年のTV版に続いて二度目である。

香港版『星に願いを。』
九九年に作られたジングル・マ監督作品。日本公開タイトルは『星願・あなたにもういちど』。内容はほぼ日本版と同じで、香港版では主人公をリッチー・レン、ヒロインをセシリア・チャンが演じた。

28 三池崇史

TAKASHI MIIKE 1960_

日本映画のプログラムピクチャーを継承しつつも解体再生を目論む

⬇新宿黒社会
⬇DEAD OR ALIVE 犯罪者
⬇極道恐怖大劇場 牛頭

三池崇史の助監督時代の伝説に、次のものがある。撮影監督から、カメラを向けた先に車が止まっていることをとがめられた三池は、「なんとかしろ」との指示に即座に反応し、腰に下げていたトンカチで車の屋根を思い切り叩き、周囲の大騒ぎの中、カメラのフレームに入らないよう、〝ちゃんと〟凹ませたのだという。

「数センチ、カメラの位置を移動すればいいことを、そうせずに撮りたい監督がいて、その風景を見たい撮影監督がいるんだから、スタッフはもうその撮りたい、見たい衝動に乗かって爆発するしかないよね」

当時を振り返って、こう語る彼の精神は、九一年にオリジナルビデオからそのキャリアを始めて以来、二〇〇五年十二月末現在で監督カウント数七〇を越えた今も変わっていない。[★1] 映画史的には、初の劇場公開作である『新宿黒社会 チャイナマフィア戦争』(95)を彼の第一作としてカウントする向きもあるが、そもそもこの作品こそ、新宿を舞台にした中国マフィアと警察の攻防という題材をとり、裏社会の汚さと残虐さをとことん描きながらも、最終的に男と男の様々な愛の形が濃厚に炙り出される作品となっていて、それこそ、女性の裸さえ出ていれば、あとは何を撮ってもいいという認識から傑作を世に送り出した日活ロマンポルノの監督たちが抱えていたある種の確信犯的したたかさを感じさせる。北野武の才能をヨーロッパに大々的に広めた功労者であるイギリスの評論家、トニー・レインズが『新宿黒社会』の頃から既に「ミイケ、ミイケ」と大騒ぎしていたのも、暴力の先にある男たちの強固な愛に感応していたからだろうし、一九九八年にTIME誌が、今後活躍が期待される監督としてジョン・ウーと並び10位に三池を選出にしたのもそこだろう。

以後、三池流の愛は何もかも破壊し尽くしていく。哀川翔と竹内力というVシネマの二大帝王を迎えた『DEAD OR ALIVE 犯罪者』(99)のラストがまさに爆発で締めくくられるのは象徴的だ。第二弾『DEAD

Profile
一九六〇年、大阪府生まれ。横浜放送専門学校を卒業後、今村昌平、恩地日出夫に師事する。その後、オリジナル・ビデオ界で監督からプロデューサーまで務める。『新宿黒社会』(95)で劇場映画デビュー。代表作に、『DEAD OR ALIVE 犯罪者』(99)、『妖怪大戦争』(05)など多数。

OR ALIVE 逃亡者』(00)で二人はヤクザから天使へと飛翔し、第三弾『DEAD OR ALIVE FINAL』(01)では近未来のレプリカントへと姿を変体させていくが、それはある一定の層に向けて任侠ものやポルノティックな題材を送り出してきたVシネマというジャンルの枠組みの破壊であり、解体の過程をも見せる行為にもなっている。

Vシネマ再生の第一歩かつ、ある意味、到達点でもあるのが、『極道恐怖大劇場 牛頭』のカンヌ国際映画祭での上映であるが、海外に紹介する際のコピーが「TAKASHI MIIKE YAKUZA HORROR THEATER」だったのが笑える。日本で一度も劇場公開していないのにTHEATERと言い切ってみせる大見得とヤクザホラーなるジャンルをいけしゃあしゃあ新しく作ってしまうセンスこそが三池なのだ。

『新宿黒社会』

原作のみならず、ときにスタッフ、キャストまでがプロデューサーの指定という請負的な仕事を数多く手がけてきたにもかかわらず、各作品に濃厚な三池色を刻印してきた彼の姿は、黄金期の日本映画界のプログラムピクチャーを一人、継承、実現しているようにも見える。同世代の監督の追随を許さない大量生産から、いわば「三池モノ」なるジャンルを作ってきた彼だが、しかしここにきて、それすら壊そうとする意志を感じることができる。『美しい夜、残酷な朝』(04)の一篇「box」や梶原一騎、真樹日佐夫兄弟の小説『少年Aえれじい』の映画化『48億年の恋』(06)、そして世界最怖の映画監督一三人が集うホラーアンソロジー『マスター・オブ・ホラー』の一篇「IMPRINT」(岩井志麻子の『ぼってえ、きょうてい』の映画化)で色合いを強めてきているのは暴力や恐怖の中に潜む、[★2]禍々しいほどの美である。その美が持つ大きな破壊力に目を向け始めた三池の新たなる挑戦は進化なのか、退化なのか。三池ファンが密かに抱え持つ、日本映画解体、再生の道行きの行方を見届けたい。

[金原由佳]

★1――『新宿黒社会』(95)以前に、91年にOV作品『レディハンター/殺しのプレリュード』で監督デビュー。以後十数本、OV作を監督。初劇場公開作となった『新宿黒社会』も元はOV作品として製作された。『第三の極道』(95)を劇場デビュー作とする説もある。三池本人は「どちらか分からない。どちらでもかまわない。」と著書『監督中毒』(ぴあ)で語っている。

★2――『殺し屋1』(01)、『妖怪大戦争』(05)、『48億年の恋』、「IMPRINT」(05)(岩井志麻子の『ぼってえきょうてい』の映画化)での妖艶な世界観は美術、佐々木尚×衣装、北村道子の力に追うところが大きい。

29

青山真治

SHINJI AOYAMA 1964_

生まれ故郷の原風景に向かう破壊と再生の意志

- **Helpless**
- **ユリイカ(EUREKA)**
- **エリ・エリ・レマ・サバクタニ**

『Helpless』(96)でデビューした五年後には『ユリイカ(EUREKA)』(00)でカンヌ国際映画祭国際批評家連盟賞&エキュメニック賞をW受賞。その後出版した小説『ユリイカ(EUREKA)』では第十八回三島由紀夫賞を受賞し、二〇〇三年には小説『Helpless』を発表……と、輝かしい経歴を持つ青山真治は、もはや映画という枠を超えたJカルチャーのマルチプレイヤーである。

高校時代はバンド活動など音楽に傾倒していたというだけあり、自作では監督、脚本だけでなく音楽も手がけている。大学時代は蓮實重彦の講義を受けながら、五年間で八本の八ミリ映画を制作した。蓮實の薫陶を受けた最後の世代であるが、人を世代で分けるときの十年単位は、日本の場合、六〇年代、七〇年代という分け方が乱暴だ。というのも、青山が生まれた一九六四年は、戦後がまだ残る昭和三〇年代のこれまた最後の年なのである。

東京を舞台にした映画が翻訳小説のような渇いた印象なのに対し、生まれ故郷九州を前にしたとき、青山の映画はリアルさを増す。地方出身者の大半が故郷に対して抱く愛憎半ばする思いが、土地の言葉によって揺さぶりをかけられ、俄然活気を取り戻すのである。

作家の原点はデビュー作にある。映画初主演の浅野忠信が、高校生には見えないにしろ肩の力が抜けたみごとな演技で、退屈と窮屈が漂う九州の夏を走り抜けた『Helpless』。その動きを追う**田村正毅**のカメラは流れるように、あるいはなだめるように優しい。

偶然にも後に実際起こった西鉄バスジャック事件を想起させる『ユリイカ(EUREKA)』は、事件後人びとの好奇の目にさらされる生き残った者たちの物語だが、ここで青山は『Helpless』で、浅野がぶっ壊した事件から生還した斉藤陽一郎を、運転手の役所広司とともに生き残った幼い兄妹の従兄として出現させる。田村正毅はこの作品で、モノクロフィルムで撮影

Profile
一九六四年、福岡県生まれ。立教大学卒業後、黒沢清、佐々木浩久、ダニエル・シュミットなどの助監督を務める。『Helpless』(96)で監督デビュー。『ユリイカ(EUREKA)』(00)でカンヌ国際映画祭国際批評家連名賞とエキュメニック賞を受賞。

『ユリイカ』 青山のライフワークである「破壊と再生」は今後、どう展開するか

したフィルムを現像時にカラーポジにプリントすることでクロマティックB（ブラック）＆W（ホワイト）という色調を生みだした。モノクロからカラーに変わるとき、四人の再生の旅が始まるのである。

カンヌ受賞後のインタビューで「あるカタストロフが起こって、その後、人がどう生きてきたかという戦後史の縮図みたいなものをやりたかった」と答えているように、青山は昭和三九年という時代に、地方で生まれた者ならではの宿題を自分に課しているのである。もちろん、この宿題には答えがない。しかしヒントは『ユリイカ（EUREKA）』の後の監督・構成作『路地へ　中上健次の残したフィルム』（00）に見え隠れする。中上同様この地の生まれである**井土紀州**を案内人に立てたドキュメンタリーでも、フィクションでも、ドラマでもない熊野の風景が、青山にとっても原風景なのは、浅野の役名が健次であることから想像がつく。

新作『エリ・エリ・レマ・サバクタニ』（05）は、マタイ及びマルコの福音書で、十字架にかけられたイエスの最後の言葉（我が神、我が神、どうして私をお見捨てになったのか）とされている。浅野、宮崎あおいを配したこの作品で、青山のライフワークである〝破壊と再生〟はどう展開するか見物だ。　**［光山明美］**

田村正毅
一九三九年、青森県生まれ。旧岩波映画製作所から故小川紳介とのドキュメンタリーの多数のほか、黒木和雄、柳町光男らベテランから、青山真治をはじめ諏訪敦彦ら、若手からのラブコールも多い。

井土紀州
一九六八年、三重県生まれ。『雷魚』（97）、『HYSTERIC』（00）など瀬々敬久監督に脚本を提供。監督作に『百年の絶唱』（98）、『LEFT ALONE』（04）など。

岩井俊二

IWAI SHUNJO 1963_

時代に対するノーマルな感覚を映像と音楽がもたらす実感として描く

↓Love Letter
↓スワロウテイル
↓花とアリス

岩井俊二が劇場映画監督デビューしてから、すでに十年以上が過ぎた。その間に日本映画を取り巻く情況も、映画というメディアの存在の仕方も変化したが、彼の作品は常に鮮度を失わずに岩井映画であり続けている。その大きな理由として考えられるのは、岩井俊二が時代に対して常にノーマルな感覚をもっていることだ。今年彼に、『Love Letter』（95）で長編劇場映画デビューが決まった当時、どういう感想をもったかを聞いた。その時彼は「その頃、映像ではフジテレビのドラマと撮ることが頂点で、映画を監督するのは都落ちというかマイナーメディアに行く感じがした」と答えている。実際、九〇年代前半の日本映画は外国映画と明らかに違った特定の観客層をもち、「日本映画は暗い」とレッテルが貼られるマイナーメディアであった。その後、岩井俊二映画の登場によって特に女性客が日本映画に再び目を向け始めるのだが、彼の時代感覚は映画に「映像メディアの王者」的な幻想をもっていた他の監督たちよりも的を射ていた。そして岩井監督は、『スワロウテイル』（96）で日本を含むアジア全体をひとつの世界に混在させようとし、『リリィ・シュシュのすべて』（01）ではインターネット小説を原作に作品を起動させ、『花とアリス』（04）ではwebシネマを劇場映画へと発展させた。『リリィ…』以降の作品がデジタル撮影されていることも含めて、彼は当然のように時代のメインストリームにあるメディアと方法論で作品を作ってきたのである。その同時代的感覚は作品の内容にも反映されている。『リリィ…』は公開当時、少年たちの間で行われるいじめや殺人、自殺といった犯罪の衝撃性が話題を集めたが、この映画が作られた頃からすでにそれは特別なものではなく、日本に暮らす十代にとっては日常スケッチの映画的な拡大表現でしかなかった。彼は今の日本を捉える当たり前の題材として、この映画を作っているのである。岩井俊二が特徴的なのは、それらの同時代的感覚

Profile
一九六三年、宮城県生まれ。国立横浜大学卒業後、ミュージックビデオやCM、TV番組などの製作で活躍する。『Love Letter』（95）で監督デビュー。第二作目『スワロウテイル』（96）が、劇中バンドのCDと共に大ヒットする。代表作に、『リリィ・シュシュのすべて』（01）、『花とアリス』（04）がある。

『Love Letter』
当初は岩井俊二がTVドラマ用に出した企画。映画になると決まって、岩井監督本人は「こんな地味な作品がデビュー作でいいのか」と思ったという。しかし作品はヒットし、九九年には韓国でも公開されて話題を呼んだ。

『花とアリス』自分の微細な感覚を観客に問い続ける作家・岩井俊二

をメッセージではなく、映像と音楽がもたらす実感として描いていることだろう。さらに言えば彼の映画は現実を調査、検証するという意味でのリアリティには目を向けず、加えて他人の原作による外的な社会のムーブメントとも切り離されている。今に至るまでオリジナル・ストーリー以外の映画を作ったことがない監督は、デビュー作**『その男、凶暴につき』**(89)を野沢尚の脚本を原型とし、『座頭市』(03)で既成のキャラクターを使った北野武が近い存在として挙げられるぐらいだろう。つまり岩井俊二はフィルモグラフィを通して、自分の感覚を観客に問い続けている作家なのである。この感覚に作家個人の年齢的な老成や、時代的なズレを感じさせないところが、彼の特異性と言えよう。ただ彼の作品世界を長年支えてきた篠田昇カメラマンが『花とアリス』を最後に急逝したことを考えると、今後の岩井映画には変化が生まれるのかもしれない。個人的には脚本段階で企画が流れたという、市川崑との共同監督作**『本陣殺人事件』**が完成していれば、彼の個人的な感覚とはまた違った新たな岩井ワールドが誕生したかもしれないと思うと、残念でならない。いずれにしろ、次に何が飛び出すかわからない期待感を観る側に抱かせる彼の作品は、今後も日本映画の中核のひとつとなっていくだろう。

【金澤誠】

『その男、凶暴につき』
北野武の監督デビュー作。初めは深作欣二監督のために用意された企画だが、紆余曲折の末に北野監督が誕生した。野沢尚の脚本は彼が監督に決まる前からあったらしく、北野監督はそれを自分の作劇法に改変して映画を完成させた。

『本陣殺人事件』
市川崑監督の『犬神家の一族』(76)を好きな映画の一本に挙げる岩井俊二が、同じ横溝正史原作の小説を市川監督と共同で監督する話が一時あった。しかし脚本段階で中断され、この企画は現在流れた状態になっている。

『花とアリス 特別版』DVD(発・ノーマンズ・ノーズ/販・アミューズソフトエンタテインメント株式会社)税込6090円

Column

栄光なき巨匠たち

小林善美
YOSHIMI KOBAYASHI

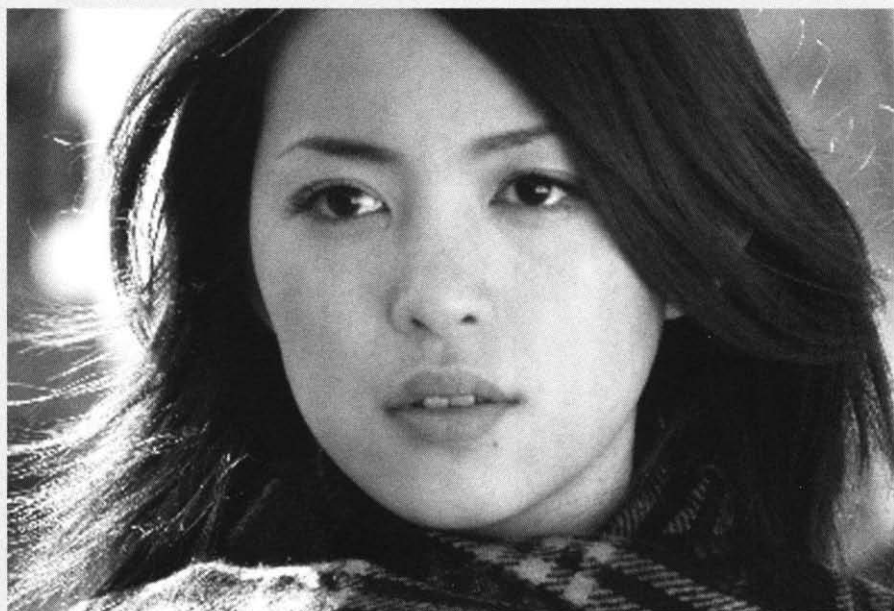
「蓮實重彦みたいな作家主義じゃもうダメなんだよね」とかいう人がときどきいるんだけど、テマティズム批評のことならともかく、何をゆってんのかと思う。蓮實重彦は、別に映画監督だけを持ち上げてるわけじゃなく、撮影や美術のこと、亡命者やヘイズ・コードのことについても言及しているじゃないの。それにそういう人たちがいう「作家主義」ってのは、元の意味と全然違っていて、別に黒沢清や青山真治や阪本順治みたいに作家性を打ち出すところから始めた人たちを持ち上げるためのものじゃないんだから。もちろん作家主義だけで映画全体が切れるわけじゃないのはあったり前のことで、そんなことをさも新しいことといってるような顔していわないでほしいんだよな。作家主義ってのは埋もれている才能を掘り起こすためのツールなんだから、適応した方がいいところには適応すればいいというだけの話だ。そんなところはどこにあるのかって？　そこら中だよ！（笑）。

たとえば、**及川中**。編集者から映画業界に転身後、『オクトパスアーミー シブヤで会いたい』(90)で監督デビュー、その後は『日本製少年』(95)がちょっと話題になったくらいで、評論の対象になることもあまりない監督だ。しかし、伊藤潤二原作の『富江』(99)を思い出してほしい。漫画『うずまき』のヒットと国内ホラー映画の隆盛を受けた企画だと思うけれど、これが作品として成功していなかったら、その後の『富江』ものや伊藤潤二ものが続いたか怪しいものだ。これが怖いのよ〜（苦笑）。しかも、菅野美穂にゴキブリ食わせたりするし。最近になって『富江 beginning』(05)や『富江 revenge』(05)と、あからさまな出しガラ企画をあてがわれているが、厳しい環境の中での（『東京伝説』(04)など、悪条件に屈しているものもあるけれどな）演出の手堅さをチェックしてみてほしい。ヤクザVシネ、エロVシネも多い中、吉田秋生原作の『ラヴァーズ・キス』(03)といった学園ロマンスも甘酸っぱい。〇五年には、他にも『メノット』、『アインシュタインガール』が公開と大車輪の活躍ぶりなのに、誰も騒がないのはいかにも残念だ。

実をいえば「富江」シリーズにはハズレがないんだけど、そのつながりで『富江 replay』(00)を撮った**光石富士朗**はどうか？　Vシネ評論界のドン、谷岡雅樹は「光石の巨人」と評しているが、まさにしかり。量産し続けたVシネ群の中には「ヤンママ（若妻）愚連隊」シリーズや「ヤンママトラッカー」シリーズなどがあり、懐が深く安定感ある仕事ぶりは頼もしいのひとこと（安定感といえば、『静かなるドン』を支えた鹿島勤、『ミナミの帝王』を支えた萩庭貞明などもいるのだが、今回はパス）。そして、いきなり現れた沖縄もの＋妊娠もの（？）『おぎゃあ。』(02)。これがまた素晴らしい出来なんだ！　岡本綾主演で、安易な「癒し」に堕することなく、女性の営みをカラッと寿ぐ全人類必見の名作です！　二〇〇三年の『すてごろ』も、原作・脚本・監修の真木日佐夫にこづかれながら撮ったもののようだけど、ちゃんと映画の匂いが画面から伝わってくる。光石には、どうかスネずにいいものを撮り続けてもらいたい。

やはり『青い春』(02、豊田利晃監督)の二番煎じ企画（というか、残りもの企画）『リボルバー〜青い春』(03)を押しつけられたのは、名作『凶銃ルガーP08』(94)でデビューした**渡辺（邊）武**だ。ところがどうだ、フタを開けてみれば、本家より全然いい作品に仕上がっているではないの。渡辺

が手がけた作品にはヤクザ／アクションVシネが多いが、たとえばそのひとつ『新・悲しきヒットマン2』（97）。「新」と「2」がいっしょになってるばかりか、ヒットマンなんてどこにも出てきやしないというい加減さ。しかし、これが魂を震わす傑作なのだからわからない。主人公は、先輩を目の前で死なせてしまい、今やシャブ中になり下がった刑事。その部屋に、ひょんなことから知り合った少女が末端価格二億のヘロインを運びこむ。ブツを追うのは、先輩を射殺した狂犬、草薙だ……。職業意識も置き忘れ、底辺を這いずりながら、どこかで一発逆転を狙おうとする男ののたうつさまが心を打つ。「ノワール」とはこの映画のことだ。桐野夏生を完璧に映画化できるのは、渡辺を措いて他にない。

それでも彼らはフィルムで撮れる機会が訪れるからまだいいけれど、未だに記憶に生々しいピンク映画の傑作『制服本番　おしえて！』（90）でデビューしたにもかかわらず、それ以来エロVシネしか撮ることができていないのが**常本琢招**だ。もちろん、その作品はいずれも官能と叙情が溢れる佳品ばかり。たとえば『秘蜜　教えてあげる』（96）には、本番AV全盛の時代に咲いた一輪の百合のように、隠すことのみがはらむことのできる可憐なエロティシズムが薫っているし、『黒い下着の女教師』（96）や『新任女医　淫らな診察室』（97）での、しだいに日常から逸脱していく精神と性愛の描写も深みがある。家庭教師と教え子の単なる甘い逃避行かと思いきや、苦い展開が行く手に待ち受ける『恋愛家庭教師　未熟な抱擁』（00）の切なさと瑞々しさには、誰しも涙せずにはいられまい。しかし、映画美学校制作による『みつかるまで』（02）は未だ一般公開に至っていない。誰か常本にフィルムの艶かしさを取り戻させ、それをスクリーンの上に映し出させてやってくれないものか。

……と、こう書いてきたものの、もちろん「三池崇史の次はコイツだ！」なんてことがいいたいわけじゃない。ほかにもまだまだ栄光なき巨匠たちは静かに激しく闘っている。そんな彼らに、今はただ声援を送りたいのだ。

『アインシュタインガール』

31

是枝裕和

HIROKAZU KOREEDA 1962_

盛り上げもメッセージもない食い足りなさが魅力の深淵である

- 幻の光
- ワンダフルライフ
- 誰も知らない

現実が作り話を超えた〝現代社会〟を切り取る名手是枝裕和は、**テレビマンユニオン**で福祉や教育、公害、医療など社会派ドキュメンタリーを手がけてきた。その映画もまた、きっちりと時間配分した俯瞰的視点で、問題提起に徹している。説教も、自己主張もナシというスタイルは監督デビュー作『幻の光』(95)から終始一貫している。

長兄役で出演した柳楽優弥がカンヌ国際映画祭で最年少主演男優賞を獲得し、一躍時の人となった『誰も知らない』(03)は一四四分の長尺だが、始まって三十分で母親がいなくなるという事件が起こる。次の三十分で消えた母親がいったん戻ると、長兄ははじめて母に素直でなくなる。さらに次の三十分で、ようやく捨てられたと見切った子供たちが母の言いつけをやぶって外に出るという配分である。

しかし八八年の東京で実際に起こった事件を下敷きにしたフィクションという情報が頭に入った時点で、映画としてはすでにネタバレである。半ば母親に捨てられた四人の子ども(うち三人は存在すら隠されている)が送金が途絶え、電気もガスも水道も止められた二DKで暮らすことを、是枝は「普通の善良な人びとが起こした事件」と言うが、これは地方ではありえない。都会の今にしかありえない話である。

夏から一年を費やしたというこの〝映画〟を生きた子どもたちには夢のような経験だったに違いない。散らかし放題の部屋で、髪はぼうぼう、汚れた服を着替えもせずに遊んでいられるという、都会の今を普通に生きる子どもにとっては相当に贅沢だからだ。このフィクションとノンフィクションの表裏一体が、是枝の伝えたかったものだとしたら、彼もまた事件を起こした普通の善良な人ということだろうか。あるいはそうした問いかけこそが是枝のテーマなのだろうか。〝映画〟として排出しながら、盛り上げもメッセージもないことにこの監督の都会的スタンスを感じる。

Profile

一九六二年、東京都生まれ。早稲田大学卒業後、テレビマンユニオンに入社。ドキュメンタリー番組の演出などを経て、『幻の光』(95)で監督デビュー。ヴェネチア国際映画祭受賞。『誰も知らない』(03)で国際的名声を得る。他の作品に『ワンダフルライフ』(99)がある。

『誰も知らない』長兄役で柳楽優弥は、カンヌ国際映画祭・最年少主演男優賞を授賞した

『ディスタンス』(01)でも、何の接点もなさそうな四人がひとつの場所に集まってきて、四人が無差別殺人事件を起こしたカルト教団の実行犯の遺族だと判明するまで三十分。山の中を歩く四人を追う手持ちカメラが是枝作品にはめずらしく寄っていくが、車がなくなるというアクシデントに見舞われ、もと教団の信者と、妻や夫、姉たちが事件のアジトにしていたロッジに泊まることになると、やはり引きのカメラが多くなる。『誰も知らない』同様、せつなさは伝わってくるものの、〝映画〟としては食い足りなさが残る。

そんな中でナント三大陸映画祭でグランプリを獲得、全米二〇〇館で劇場公開されるという日本のインディペンデントでは異例のヒット作となった『ワンダフルライフ』(99)は、是枝ならではの〝映画〟といえるだろう。ていねいなセットとカメラワークで撮られたこの作品は、天国にたどりつくまでの七日間に最も大切な思い出をひとつだけ選び、天国の職員たちによって撮影、最終日に上映するというまさに誰も知らない天国までの道のりを、ファンタジーとドキュメンタリーを織り交ぜて描いている。俳優のなかに一般の人を交えた作りで、ストイックなまでに静かで、スタイルを崩さない是枝作品にはめずらしく、少しばかり主張がある。

［光山明美］

テレビマンユニオン
ディレクター、プロデューサーでありながら、経営責任も負うという日本初のテレビ番組製作会社。

『誰も知らない』DVD(発・販バンダイビジュアル)05年3月11日発売

32 瀬々敬久

TAKAHISA ZEZE 1960_

ピンク映画のジャンルを超え 過去と未来の垣根を超える永久越境者

↓黒い下着の女　雷魚
↓汚れた女
↓トーキョー×エロティカ

瀬々敬久の映画は、二〇〇〇年の『トーキョー×エロティカ』を境に大きくその作風を変化させたように思える。最近の作品群は、『ムーンチャイルド』(03)や『DOG STAR』(02)のようなファンタスティック作品や、『SFホイップクリーム』(02)のように、ほんわかした笑いを提供するSFコメディなどである。九〇年代には、現実の事件や犯罪をピンク映画というジャンルの中に取り込んだ意欲作を次々に世に送り込んでいた彼が、である。常にボーダーを超える越境者であること。それが瀬々の代名詞でもあった。果たして彼は、ピンク映画から一般映画へと拠点を移していくうちに、危険な越境者であることをあきらめてしまったのだろうか?

　瀬々敬久は、ピンク映画でデビューを果たして以後、佐藤寿保、サトウトシキ、佐野和宏などとともに「ピンク四天王」と呼ばれ圧倒的な支持を受けることとなった。実際に起こった殺人事件をモチーフにした『黒い下着の女　雷魚』(97)や『汚れた女(マリア)』(98)などを発表し、エロスと共に現実の社会を赤裸々に映してとっていくという手法が、彼の代表的な作風となる。二〇〇〇年に発表された『トーキョー×エロティカ』では、「オウムサリン事件」や「**東電OL殺人事件**」という九〇年代を代表するふたつの大事件が、ひと組の男女の物語の出発点として描かれた、彼の集大成的作品とみる人も多い。

　彼の映画に共通してみられるのが、映画の終わりが物語の始まりを暗示するような円環構造である。複雑に絡まった時間軸の中で、人々が翻弄されていくというテーマは、二つの殺人事件に導かれる男女を描いた『黒い下着の女　雷魚』(97)や、ひとりの女が赤ん坊を誘拐したことで起こる悲劇『アナーキー・イン・じゃぱんすけ　見られてイク女』(99)など、多くの作品で発揮され、幻想的な雰囲気をつくり出している。ありえたかもしれない未来と、ありえなかったかもし

Profile
一九六〇年生まれ。京都大学卒業後、『課外授業・暴行』(89)でピンク映画の監督としてデビュー。『KOKKURI こっくりさん』(97)で一般映画に進出する。ヴェネチア映画祭に出品され、高い評価を得る。代表作に、『黒い下着の女　雷魚』(97)など多数。

れない過去とが錯綜するファンタジックな世界観は、その後の瀬々の映画に受け継がれていく。

『RUSHI！ラッシュ』 複雑に錯綜する時間や結末は、瀬々ならではの手法だ

そもそも、彼の映画に登場する人々はみな、現実の世界からはみだした人間たちばかりである。それは、性的な衝動によって日常から踏み外していく人々を描く、ピンク映画というジャンルにも大きな関わりがある。殺人、レイプ、強盗、売春……ピンク映画においては、犯罪が物語の展開のきっかけとなるのは当然であり、初めから、日常からどこか懸け離れた世界が用意されているものだからだ。瀬々が、こうしたピンク映画の法則を利用することで、一般映画との間にある垣根を当初からたやすく越えてしまっていたように、過去と未来という時間の垣根や、現実からかけ離れた物語設定も、彼にとってはたいした制約にはならないのだろう。

確かに、二〇〇〇年に入ってからの彼は、かつての作品からは信じられないほど、ファンタスティックで現実離れした物語ばかりを撮っている。しかしこうした変化は、彼の作風が丸くなったということではなく、時代や国境を、さらにアナーキーに壊した文脈の中で、越境者であることへと興味が向いていったためである。ピンク映画というジャンルの中でその境界を超えることを常に心掛けていた瀬々は、ファンタジーやSFという新たなジャンルを自ら用意することで、今また新たな境界をつくりだそうとしているのかもしれない。

［月永理絵］

東電OL殺人事件
一九九七年に、渋谷のラブホテル街で起きた女性殺人事件。被害者の女性が東京電力のOLであったことから、この名前がつけられた。昼間は東京電力のエリート社員として働き、夜はまったく別の生活を送っていたことが、マスコミを大きくにぎわした。『トーキョー×エロティカ』(00)では、この事件を思い起こさせる殺人事件が、物語の大きな鍵となっている。

33 三木聡

SATOSHI MIKI 1961_

ちょっとした小ネタを基に日常をポップアート化するセンス

↓イン・ザ・プール
↓亀は意外と速く泳ぐ

『ダウンタウンのごっつええかんじ』『笑う犬の生活』『トリビアの泉』（いずれもCX系）、『タモリ倶楽部』（ANB系）など……芸能史に残る巨大TV番組の構成作家として名を轟かせつつ、**シティボーイズ**の舞台ライヴ、『さまよえるオランダ人』（89）から『ウルトラシオシオハイミナール』（00）までの作・演出を担当。知性をたたえた脱力感と、シュール&クールを持ち味としつつ、お茶の間にも対応可能な感性。洗練度の高い笑いのクリエイターとして、すでに巨匠といえる評価を確立している、三木聡。そんな彼が、『まぬけの殻』（00）、『お湯は意外とすぐに沸く』（02）、『演技者。～いい感じに電気が消える家～』（03）といった舞台用&TV用の映画短編の監督を経て、立て続けに二本の長編映画を発表した。

　まずは『イン・ザ・プール』（04）。風変わりな精神科医を主人公にした**奥田英朗**の「伊良部シリーズ」の第一弾である同名小説を原作としつつも、三木は独自のコメディ・ワールドを構築してみせる。まず精神科医・伊良部には**松尾スズキ**を配し、心病みの患者たちを圧倒するほどクレイジー&ハイテンションな大暴れを見せる彼の快演を劇の核とする。物語のアウトラインは、ストレスに悩む現代人の処方箋を示すドタバタ喜劇。怒りの感情を抑制しすぎて勃起がギンギンのまま鎮まらないオダギリジョー、プール依存症の田辺誠一ら〝症状サンプル〟が、脇を固める構造。だが三木の本領は、そういった日常の中で人間をゆるやかに縛っていくディテール描写、まさに「トリビア」な着眼のほうにある。心配性が度を超して、ネガティヴな妄想に取り憑かれながら日々を生きる市川美和子が、カギはかけたっけ、ガスの元栓閉めたっけ、と何度も自宅に戻るリアルな可笑しさと恐ろしさ！

　それでいて表層レベルでは、生々しい生活感をプチ・メルヘン的にコーティングする画作り。奥行きを欠いた不思議な世界になる。これはいわば、日本の日

Profile
一九六一年、長崎県生まれ。『二十歳の微熱』（93）で劇場映画デビュー。第二作『渚のシンドバッド』（95）はロッテルダム映画祭、ダンケルク映画祭でグランプリを受賞。『ハッシュ！』でカンヌ国際映画祭に招待される。監督の他に、小説、エッセイ、舞台やテレビなどの脚本もてがけている。

『亀は意外と速く泳ぐ』「ちょっとした小ネタ」をもとに三木流ポップアートが炸裂

常をポップアート化する作業といえるのではないか。

その三木流ポップアートが、うまく映画的に極まった小さな傑作が、『亀は意外と速く泳ぐ』(05)だ。**小田扉**による、高速パラパラマンガのタイトルバックから始まり、上野樹里扮するヒマな若人妻(ただしダンナの姿は一度も出てこない)が、町内で見かけた広告をきっかけに、謎のスパイとして日常生活の冒険を繰り広げる内容。三木のオリジナル脚本だけに「トリビア」な着眼の積み重ねという独特の構成を持っており、彼自身いわく、テーマは〝日常にある「ちょっとした小ネタ」に気づくと人生どうなるか?〟。緑と赤を基調にしたかわいい映像の中、うずらの卵の目玉焼きの是非や、そこそこの味のラーメン屋の秘密など、なんでもない小ネタ群がほのぼのと語られていく。

そして三木流の「ちょっとした小ネタ」と、配色に繊細な心配りをしたアートワークは、地方都市の平凡な日常を、なにげに素敵なファンタジー色に染めるのだ。劇中に、興味深い台詞がある。「シールの貼り方のセンスが、人生のセンスだったりするのだ」。それは映画のセンスも然り。センスにしろ小ネタにしろ、論理化はできないが、それこそが人生や表現の重要な位相や方向性を決定する。そのメカニズムを、三木は誰よりもよく知っているわけである。**[森直人]**

シティボーイズ
大竹まこと、きたろう、斎木しげるがメンバーのコント・トリオ。

奥田英朗
「伊良部シリーズ」の第二弾『空中ブランコ』(講談社)で直木賞を受賞した小説家。五九年生まれ。『邪魔』(講談社)で大藪春彦賞を受賞。

松尾スズキ
大人計画・主宰。俳優、劇作家、演出家、小説家、コラムニストなど、マルチに活躍するカリスマ表現者。六二年生まれ。映画監督作に『恋の門』(04)がある。

小田扉
身近なことをネタにしながら独特の領域へ世界を飛ばす、当代きっての個性派人気マンガ家。七四年生まれ。代表作は『団地ともお』(小学館)、『そっと好かれる』(太田出版)など。

34

橋口亮輔

RYOUSUKE HASHIGUCHI 1962_

他人を愛する感情は、性の壁を超えられるのか
愛の純粋性がもたらすストレスを描く

- 二十歳の微熱
- 渚のシンドバッド
- ハッシュ！

橋口亮輔は、ホモセクシュアルであるという自らの存在を作品に反映させている監督である。かといって彼の映画は、自分の人生の断片がどこかに切り取られている部分はあっても、私小説的ではなくあくまで観客に開かれた作品である。それは性の組み合わせが違いこそすれ、常に中心には愛が介在しているからで、人を愛する気持ちにゲイもノンケ（異性愛者）も関係はない。このことによって橋口監督の映画は、ある普遍性をもちえてきた。ＰＦＦでグランプリを受賞した『夕辺の秘密』(89)を経て、九三年に発表した劇場映画第一作『二十歳の微熱』には、女性が嫌いなわけでもないがゲイバーで働く大学生を主人公に、彼を慕うゲイの高校生を絡めた男女四人の揺れる青春像が描かれている。主人公は誰に対しても距離を置いた関係を保ち、どこかで感情的に踏み出せない部分をもっている。この踏み出せない感覚が橋口監督のこだわり続ける、性のストレスである。ゲイの人間に対する社会的に歪んだ視点と、もっと身近に個人が感じる人の目。さらには一方は好きでも、もう一方の人間は同性の愛を受け入れられないという根源的な性癖の壁。それらが見えない皮膜となって、男性と男性の愛の純粋性にストレスをもたらす。このことは、ゲイの高校生と彼に好意を寄せられたノンケの同級生、さらに好奇心からその関係に入り込んできた女子高生がドラマを織り成す第二作『渚のシンドバッド』(95)で、さらに直接的に描写されている。ここで中心となるゲイの高校生は、自分の中に沸き起こる相手への愛情に苦しみ、最後には彼に告白する。しかし相手の同級生は、その愛を受け入れられずにまた苦しむのだ。他人を愛するという感情は、性の壁を越えられないのか。そのことに対する新たな答えを見つけようとしたのが、〇一年の第三作『ハッシュ！』だった。ここでは社会的な人目を気にしながら日々を送る田辺誠一と、恋人の高橋和也というゲイ・カップルの生活に、それまで人生を

Profile

一九六二年、長崎県生まれ。『二十歳の微熱』(93)で劇場映画デビュー。第二作『渚のシンドバッド』(95)はロッテルダム映画祭、ダンケルク映画祭でグランプリを受賞。『ハッシュ！』(01)でカンヌ国際映画祭に招待される。監督の他に、小説、エッセイ、舞台やテレビなどの脚本もてがけている。

『ハッシュ！』男女3人が性の壁を越えた絆で結ばれ、生きていく

惰性で生きていたような片岡礼子扮するヒロインが入り込んでくる。彼女は二人に「結婚しなくてもいいから子供が欲しい」と懇願し、ここに新たな愛の形が生まれていく。ゲイのカップルには子供を作るという未来への展望はなく、一人で生きる女性には家庭というぬくもりがない。そういう男女三人が性の壁を越えて共に絆で結ばれ、生きていくことの可能性をこの作品は示している。ただその関係は、彼らの家族には理解されない。親や兄弟の一方的な拒絶。彼らはそこから来るストレスを背負いながらも、三人の関係を続けていこうと決心する。ここに至って橋口監督は、愛情のやり場を見つけようとする一種の定点観測をやめ、そこから踏み出して人生を生きようとする同性愛者の愛を描き出した。さらにここでヒロインが最初に感じている、言いようのない空漠感は、現代の日本に生きる女性の心も代弁している。そのことも含めてこの映画には、橋口監督の人間的な成熟が見て取れる。寡作で知られる彼が、今後はどのように人生を継続させていく同性愛者、あるいは彼らと関わる異性を映し出していくのか。それは橋口監督の立場だからこそ、また宗教的には同性愛者への抑圧が少ない日本だからこそ追い続けられるテーマでもある。そろそろ次の、愛に関する彼の作品が観てみたいものだ。　【金澤誠】

35

三谷幸喜

KOWUKI MITANI 1961_

アメリカン・コメディの伝統を、日本的な土壌に咀嚼する見事な手さばき

⬇ラヂオの時間
⬇みんなのいえ
⬇THE有頂天ホテル

劇団「東京サンシャインボーイズ」の演出家・劇作家から八五年に放送作家としてデビューし、以降は『警部補・古畑任三郎』(94)、『王様のレストラン』(95)、NHK大河ドラマ『新選組!』(03)まで、数多くのヒットTVドラマを発表してきた三谷幸喜。その彼が映画監督業に進出したのは九七年。作品は、自作の戯曲を映画化した『ラヂオの時間』であった。生放送のラジオドラマが、出演者のわがままによって脚本とは違う方向に進んでいく騒動を、脚本家や演出家、ディレクターを巻き込んで描くこのシチュエーション・コメディでは、三谷作品らしいテンポのいいセリフの掛け合いと、基本となっていたラジオ・ドラマのほころびが物語の進行によって飛躍的に拡大していくストーリーのダイナミズムとが一体化していた。彼は**ビリー・ワイルダー**や**ニール・サイモン**といったアメリカのコメディ作家の影響を受けているが、セリフと設定によって人を笑わせるかつてのアメリカン・コメディの伝統を、ここでは見事に日本的な土壌で咀嚼している。ただ長回し等の映画独自の手法を用いてはいるが、元ネタの戯曲を映画にスライドさせるという意味では料理法に大きな飛躍はなく、面白い演劇を映像によって見せられた感は拭えない。続く第二作『みんなのいえ』(01)は、完全に映画のために書かれたオリジナル脚本を基にしている。これはある夫婦が家を建てるまでを、妻の父親で職人肌の大工と、家の設計は初めてという気鋭のインテリア・デザイナーとの対立と和解を柱に映し出した作品。三谷監督は実際に家が出来上がっていくまでの過程を映像的なダイナミズムとして捉え、建築現場の広がりなども使って自己の映画的空間を作ろうとしている。しかし空間の広がりは一方で、ほぼラジオ局のスタジオ内部でドラマが展開する『ラヂオの時間』のような密室劇がもっていたセリフ自体のパワーと瞬発力を弱めることにもなり、映像に色気を出した分だけ彼の持ち味であるセリフのテンポにブレー

Profile
一九六一年、東京都生まれ。日本大学在学中に、劇団「東京サンシャインボーイズ」を立ち上げる。その後、演出家・放送作家として幅広く活躍。TVドラマ『振り返れば奴がいる』(93)、『警部補・古畑任三郎』(94)が大ヒットする。『ラヂオの時間』(97)で監督デビュー。

『THE有頂天ホテル』人間が演じ、人間を笑わせるコメディこそ、三谷ワールドだ

キがかかる結果にもなった。三谷幸喜の戯曲の映画化には、これまでに中原俊監督による『12人の優しい日本人』(91)、市川準監督の『竜馬の妻とその夫と愛人』(02)、星護監督の『笑の大学』(04)などがあるが、作品自体の味わいを変えてしまった市川作品を別として、他の二作は演技的手法をそのまま映画にもち込んだ『ラヂオの時間』と同様のアプローチが目につく。と考えれば、今やコメディ・ドラマや戯曲でトップに立つ三谷幸喜は、本当の意味で映画向きの脚本を書きえていないとも見ることができる。そこに彼の映画監督兼脚本家としての可能性もあるわけで、セリフと映像が相乗効果をもたらす、真の映画的三谷幸喜の世界はこれから育っていくことだろう。次作の監督第三作『THE有頂天ホテル』には、その答えの一端があるような気がする。あるシティホテルを舞台にホテルマンと宿泊客の騒動を描くこの作品は、拡大化された密室劇であるが、一方ではオールスターキャストによる群像劇でもある。空間の広がりではなく、人の広がりによって彼の武器であるセリフは、よりいっそうの効果を挙げるに違いない。人間が演じ人間を笑わせるコメディ。そこにこそ三谷作品の魅力はある。変に映像派であろうとせずに、彼独自の個性をこれからも伸ばして欲しいと思う。

［金澤誠］

ビリー・ワイルダー
『アパートの鍵貸します』(61)で米アカデミー賞、作品・監督・脚本賞に輝いたアメリカ映画界の巨匠。九八年に三谷幸喜が脚本を書いたTVドラマ『今夜、宇宙の片隅で』は、ビリー・ワイルダー作品へのオマージュといわれる。

ニール・サイモン
アメリカの戯曲家、脚本家。三谷が立ち上げた劇団「東京サンシャインボーイズ」は、ニール・サイモンの戯曲「サンシャイン・ボーイズ」から名前が取られている。三谷幸喜にとってはシチュエーション・コメディの大先輩とも言える存在だ。

36

庵野秀明

HIDEAKI ANNO 1960_

アニメ、特撮、映像の記憶に基づきながら、リアル世界の極点へ突き進む現代性

↓新世紀エヴァンゲリオン
↓式日
↓キューティーハニー

Profile
一九六〇年、山口県生まれ。大阪芸術大学映像計画学科中退後、宮崎駿「風の谷のナウシカ」(84)の原画として参加。TVアニメ「新世紀エヴァンゲリオン」(95)が社会現象になり、同作の劇場版から実写を取り入れる。「ラブ&ポップ」(98)で実写を初監督。以後も精力的に映画を作り続けている。

庵野秀明は、まずもってアニメと特撮、そして映画の記憶に忠実な監督として登場した。

庵野は、六〇年生まれ。これはアニメと特撮の発達史とともに年齢を重ねたということだ。そして、その経験を血肉として、自主映画・自主アニメの制作を経てそのままプロのアニメーターとして仕事を始めた。

このような経験を反映し、初監督の『トップをねらえ!』(88)は、『トップガン』と『エースをねらえ!』の融合という表層的なパロディ色を超えて、映像の記憶が各所に埋め込まれた作品となった。その作風はTV作品『ふしぎの海のナディア』(90)でも同様だった。

『ふしぎの海のナディア』の作中のパロディについて、庵野はインタビューで「本気でやっています」と答えている。この発言は、当時のアニメに登場するパロディシーンがしばしばアニメ誌などで「お遊び」と表現されたことと好対照だ。庵野は、自らが作品を作るにあたってベースとなるものが「映像の記憶」以外にないという明確な自覚があるのだろう。そしてそれが「記憶」である以上、自分の作品は「二度目」であることを免れ得ない。「二度目」だからこそ、安易なお遊びではなく、本気で演じられなければ、それは作品になりえない。庵野作品においてパロディが作品と不可分なのは、そういう諦念にも似た自覚故のことなのだ。この自覚はあらゆる作品に終始一貫している。

庵野を語る時に「映像の記憶」とともに欠かせないキーワードが「リアル」だ。

庵野にも強い影響を与えた七〇年代中盤から八〇年代前半のアニメブームにあって、「リアル」というのは日本の商業アニメーションの進化の方向を象徴するキーワードだった。当然だが「リアル」の位相は一つではない。設定のレベル。ビジュアルのレベル。ドラマのレベル。それぞれが混沌と絡み合いながらも漠然と「リアル」を目指していたのが当時の状況だった。

庵野は『新世紀エヴァンゲリオン』(95)において、

『キューティハニー』アニメを遊びではなく「本気でやっている」という庵野には優れた現在性がある

そのような「リアル」志向を一旦解体した上で、一段深く推し進めた。設定はリアルさを捨て完全にマクガフィンとして取り扱われる一方、ビジュアルはほぼ現代と同様の既視感ある風景を採用。架空の風景をリアルに見せる段取りを省略した。そしてその上で、各キャラクターの自意識にフォーカスを当て、私小説的露悪行為の上に浮かび上がる人間のリアルな姿を、絵の持つ記号性を超えて、描き出そうと試みた。

庵野の求める「リアルさ」からすると、劇場版『エヴァンゲリオン』で実写シーンが挿入され、その次が実写映画『ラブ&ポップ』(98)となったのは、当然のことだった。そして実写第二作『式日』(00)で、ラスト近くのヒロイン(藤谷文子)とその母(大竹しのぶ)とのやりとりをアドリブで撮影したことで、『エヴァンゲリオン』以降の「リアル志向」が極点を迎える。

ではこの「リアル志向」を経過した庵野は、どこに向かうのか。最新作『キューティーハニー』(04)は、『ナディア』を思わせる破天荒なエンターテインメントであり、同時にラストは総監督を務めた自主映画『帰ってきたウルトラマン』(83)(DAICON FILM版)のラストと非常に類似していた。庵野は『キューティーハニー』で再び原点へと戻ってきたのだ。そこを基点とする「第二章」の行く先に注目したい。**[藤津亮太]**

六〇年生まれ
いわゆるオタク第一世代と呼ばれる人々が六〇年前後に生まれている。六三年に『鉄腕アトム』が放送開始され、六六年には『ウルトラQ』、『ウルトラマン』がスタートするなど、この世代はTV番組の革新とともに成長してきた世代である。

37

諏訪敦彦

NOBUHIRO SUWA 1960_

饒舌な寡黙、雄弁な孤独——深い生の真実を見つめる「／」の映画

↓M/OTHER
↓2／デュオ
↓H story

諏訪敦彦の映画のなかの人物たちは、なぜたいてい室内にいるのだろう。屋外にいる場合でも、せいぜい庭や自動車のなかにとどまる。そのわけは、彼らが「話す人物」であることに求められよう。シンプルな室内は、「風景」や「他人」を排除して、二人ないし少人数のあいだの会話を煮つめる器である。諏訪は、会話を俳優と協働で織り上げる演出家、会話によって会話を生みだす演出家として知られているが、建物（壁、窓、ドア）は、宙を漂うラフな会話に強度を与える厳密なフレームとして機能する。

会話シーンの多さは、文学的・演劇的な雄弁を意味しない。まったく反対なのだ。嘘をつこうとするわけでもないのに、人物たち（とりわけ男と女）はつねに真実を言いそこね、そのことにいらだち、叫んだり、黙したり、横たわったり、粗暴な振舞いに訴えたりする。それでも彼らは話しあいつづける。そして、そうした言葉は、真実の指示に宿命的に失敗することによって、かえって、それまで本人すら意識しえなかった深い生の真実、すなわち言うことも見せることもできない関係のひずみや不安や不満や孤独についての、正確な表現となりえる。

この点と関連して、建物は、より深い第二の機能を発揮する。フィックスの長まわしのなかで人物はフレームインやフレームアウトを繰り返す。人物はフレームアウトしても建物のなかにいつづけ、言葉を語るか、相手の言葉に耳を澄ましている。かくして室内のオフ・スペースが、言葉の背面の暗い真実を反射し浮かびあがらせるのに貢献するのだ。長篇第二作『M/OTHER』(99)の男は、元妻が交通事故で入院したせいで、彼女に任せていた八歳の息子を、愛人と同棲している自宅に一時的に引き取る。優しい父親と、ものわかりのいい穏やかな息子。しかし、少年は三度も小部屋に立て籠って、父親の語りかけに対し沈黙をもって抵抗し、真実から目を背けてきた彼と愛人の関係を深部から揺るがすことになる。この少年の存在自体が、彼らの「内

Profile
一九六〇年、広島県生まれ。東京造形大学卒業後、長崎俊一、山本政志、石井聰亙、山川直人の助監督を務める。『2／デュオ』(97)で劇場映画デビュー。二作目の『M/OTHER』(99)でカンヌ国際映画祭・国際批評家連名賞を受賞。他に『H story』(03)などの作品がある。

なる外部」であり「内なるOTHER」、「／」にあたる。諏訪の人物たちがつねにすでに危機的関係にあり、

『M／OTHER』「／」が常に問題となり、人は「別れない」。それが諏訪の映画の倫理

別離しかけながらも、必ず再会しあうのは、たんなる外部ではなく「／」が問題となっているからである。「別れない」、それが諏訪の映画的倫理なのだ。長篇第一作『2／デュオ』(97)のもっとも諏訪的かつ感動的な場面は、男が、失踪した恋人を、自分の運転する自動車のドアガラスごしに再発見する場面だろう。彼女が乗っている自転車を加速させフレームアウトすると、男はアクセルを踏み、彼女は自動車の窓枠のうちにゆっくり舞い戻ってくる。

『二十四時間の情事』(59)のリメイクに諏訪監督が失敗するというメタ映画『H story』(03)は、「内なる外部」に、撮影時の二〇〇一年と一九五九年や一九四五年との距離、日本語とフランス語との距離などを見出そうとした野心作だが、残念ながら、人物の奥行きが乏しく、被爆都市ヒロシマへという大きすぎる歴史的外部を「内なる外部」が受け止めそこねていたように思われる。しかし、名撮影監督シャンプティエとのコラボレーションとミュージアムの導入は、次作『パーフェクト・カップル(仮題)』(05)のパリにおいてパーフェクトな結実をみる。離婚を決意していたヒロインが**ロダン美術館**を訪れて以降、夫婦のとる姿勢はいくつかの彫刻の姿勢へ近づいてゆく。それは、言葉にならず見えない互いの真実を受け止めあう姿勢にほかならない。**［岡村民夫］**

鈴木治行
一九六二年、東京都生まれ。音楽家。『二重の鍵』(95)で入野賞受賞。映画に精通し、映画音楽やサイレント映画の伴奏曲も多く作曲。『M/OTHER』から『パーフェクト・カップル』まで諏訪作品の映画音楽を担当している。

広島市現代美術館
広島市街を見おろす比治山公園内にある日本初の公立現代美術館。黒川紀章による建築設計。『H story』でベアトリス・ダルは町田康に連れられてここを訪れるが、先に出てしまう。

町田康
一九六二年、大阪府生まれ。作家、パンク歌手、映画俳優。小説『きれぎれ』(02)で芥川賞受賞、詩集『土間の四十八滝』で萩原朔太郎賞受賞。主な出演作は山本政志『ロビンソンの庭』(87、助監督：諏訪)、石井聰亙『水の中の八月』(95)など。

ロダン美術館
近代彫刻の父オーギュスト・ロダン(一八四〇－一九一七)の晩年のアトリエを美術館化したもので、パリのセーヌ左岸7区にある。『パーフェクト・カップル』に登場する彫刻は、『イヴ』(97)、『永遠の偶像』(89)、『カテドラル』(06)。

38

篠崎誠

SHINOZAKI MAKOTO 1963_

ペキンパー、北野武へのリスペクト
クラシック映画に終わらない喪失感が異彩

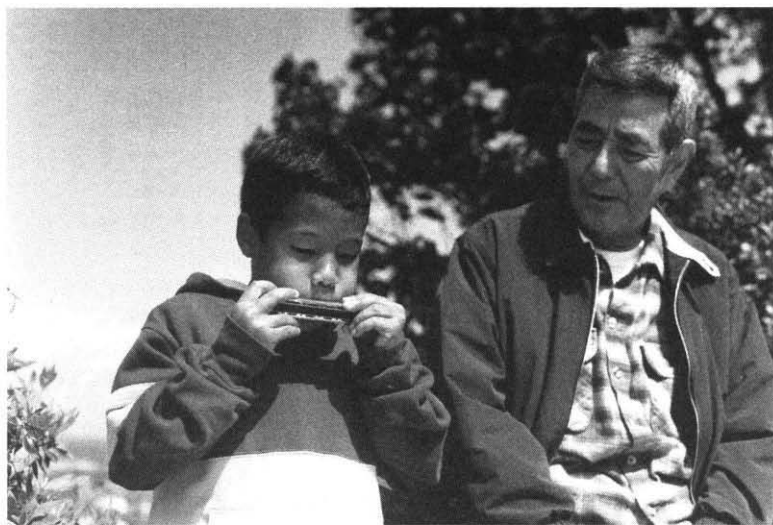
➡おかえり
➡忘れられぬ人々
➡浅草キッドの浅草キッド

短編映画集「刑事まつり」は、もともとは飲み屋の与太話から始まったという。それが今では、数々の有名監督らが参加する大ヒットシリーズである。その発案者のひとりで、プロデューサーも兼ねるのが、映画監督・篠崎誠である。最近では、黒沢清との対談を書籍化した『恐怖の映画史』(青土社)も刊行し、自身の出身校である立教大学で教鞭をとるなど、正統派として堅実なキャリアを重ねている彼だが、「**刑事まつり**」で見せた自由奔放な作風からも、安定した映画を量産するタイプの監督ではないのは明らかだ。

篠崎誠は、青山真治と同年代に同じ立教大学の映画サークルに所属していた、いわゆる「立教ヌーヴェルヴァーグ」のひとりである。九六年の『おかえり』でのデビュー以前の彼は、他の監督たちのように助監督の経験をもたず、都内の映画館で映写技師として働く傍ら映画ライターとして活躍している。なかでも、北野武へのロング・インタビューや、創刊当時からライターとして参加していた映画批評誌「**カイエ・デュ・シネマ・ジャポン**」にて何度か発表された北野武論は、大きな業績となっている。そして北野映画との密接な関係は、彼のその後の活動にも大きく影響を与えることとなる。九九年には、『菊次郎の夏』(99)のメイキング・ドキュメンタリー映画、『ジャム・セッション　菊次郎の夏』を手掛け、海外の映画祭にも出品され話題を呼んだ。また、北野武の自伝的小説を映画化した『浅草キッドの浅草キッド』(02)の監督にも抜てきされている。しかしこうした関係とは別に、北野映画が、篠崎誠の映画にもたらした影響は大きい。もっとも顕著な形として現れるのが、映画における暴力性である。

彼の北野武論では、拳銃に撃たれつづけてもなお前進を止めない男たちの姿をサム・ペキンパーの映画における男たちと対比しているが、自身の作品においても、この両者の系譜と見られる暴力性が発揮されて

Profile
一九六三年、東京都生まれ。立教大学卒業後、映写技師の傍ら映画ライターとして活動。『おかえり』(96)で商業映画デビュー。ベルリン映画祭最優秀新人監督賞を受賞する。北野武作品のドキュメンタリー『ジャム・セッション　菊次郎の夏』(99)をてがけるなど、多彩な活動を続けている。

いる。その際たるものが『忘れられぬ人々』(00)においで壮絶なラストシーンをみせた、三橋達也の怪物

『忘れられぬ人々』往年の名優を起用しながらも、どこかに喪失感を漂わせる

のような姿である。血だらけになりながら無表情で歩いていく彼の姿は、『ワイルドバンチ』(69)のラストシーンを思わせるだけでなく、『その男、凶暴につき』(89)の北野武の姿を思い起こさせる。

ペキンパーや北野武への目配せが忠実な形で現れている点や、『忘れられぬ人々』の往年の名俳優たちの起用の仕方、そして『犬と歩けば　チロリとタムラ』(04)のような凡庸な物語を丁寧に語っていくその語り口からも、彼の映画は同年代の監督たちに比べどこかクラシックな作風を見せる。しかし、誰かの助監督に付くなど師匠という形の存在を持ったことがない彼にとって、「師」の不在は、ともすれば凡庸なクラシック作品になりがちなところにブレーキをかける役割を果たしている。過去の作品の引用や影響を強く打ち出しながらも、すでにここにはないのだという喪失感が、映画全体にただよっているからである。だからこそ、『浅草キッドの浅草キッド』のように、かつての活気を失った街・浅草を舞台にした王道の青春映画を撮ったときに、単なる郷愁のこもった「北野武の自伝的作品」では終わらない、現在の青春映画として成功したのである。篠崎誠は、あくまで映画界の中での異端児なのだ。

［月永理絵］

刑事まつり
映画監督・篠崎誠の発案ではじまった、プロ・アマ混成の映画人たちによる自主短篇映画祭(のようなもの)。各監督には、「壱、主人公は刑事であること!弐、完成尺は十分を一秒でも超えてはいけない!参、一分につき最低でも一回ギャグを入れること!」という「掟」が課せられる。〇三年に始まった当初は一回限りの予定だったが、人気に後押しされ、その後シリーズ化され何人もの映画監督・俳優たちが参加している。

カイエ・デュ・シネマ・ジャポン
フランスの映画批評雑誌「カイエ・デュ・シネマ」の日本版として、九一年に創刊。当初は梅本洋一、加藤幹郎らが編集委員をつとめ、篠崎誠は創刊当時から、ライターとして参加している。現在は休刊中。

39

中江裕司

YUJI NAKAE 1960_

生身の人間をありのままに受け入れる沖縄で、人間のパワーを真正面から受け止める

- ナビィの恋
- ホテル・ハイビスカス
- 白百合クラブ東京へ行く

中江裕司は京都出身の監督だ。琉球大学への入学と同時に沖縄に移り住み、以来、この地を舞台にした映画を作り続けている。京都から沖縄へ。同じ日本でありながら、全く異なる極めて特有な文化をもつふたつの地。沖縄の生活と風土に溶け込む一方、その距離感を意識し内と外の視点を獲得することで、彼は本土人(ヤマトンチュ)がちょっとやそっとの好奇心ではとらえられない、ディープな沖縄の姿を映し出す。

彼にとっての沖縄は、生身の人間をありのままに受け入れる場所だ。感情や、セクシュアリティや、生命そのものが、そこへ溢れ込む。出世作『ナビィの恋』(99)では、沖縄の老女の心を染め上げる純愛が、たどたどしくも、いつしか女の情念仄かに色づくエネルギーとなって、色彩鮮やかな自然の風景に明るく溶け合う。ノスタルジーが呼び起こした老女の恋。またもうひとつ、都会の喧騒に疲れて故郷に帰った島の娘の朗らかな恋。現代社会のあらゆる拘束から解き放たれた女たちの聖性と俗性が、ゆるやかにおおらかな青空のもとをたゆたい、ロマンティックと言うよりはむしろエロティックなうねりを上げる。このうねりはストーリーというせせこましい枠からではなく、フィルムに佇む登場人物＝人間そのものから生み出された圧倒的な力張る高揚感だと言っていい。

そうした型破りの味わいは、続く『ホテル・ハイビスカス』(02)でさらにパワーアップする。『ナビィの恋』では老女と娘が中心にいたが、ここでのヒロインは小学三年生の女の子だ。原作は沖縄に暮らす三世代家族を描いた同名コミック。監督自身、〝家族の映画〟よりも〝子供の映画〟を作りたかったと言うだけあって、この映画の個性を決定づけているのはヒロイン・美恵子を演じた子役である。それにしても彼女の爆発的なエネルギーをほとんど加工せず、映画のスタイルとして生かしてしまう演出の大胆さには驚く。四つのストーリーから成る章立ての仕切りを、美恵子という

Profile
一九六〇年、京都府生まれ。琉球大学在学中より、数多くの自主映画を製作する。「パイナップル・ツアーズ」(92)で劇場映画デビュー。ベルリン映画祭など多数の映画祭で評価される。代表作に「パイパティローマ」(94)、「ナビィの恋」(99)などがある。

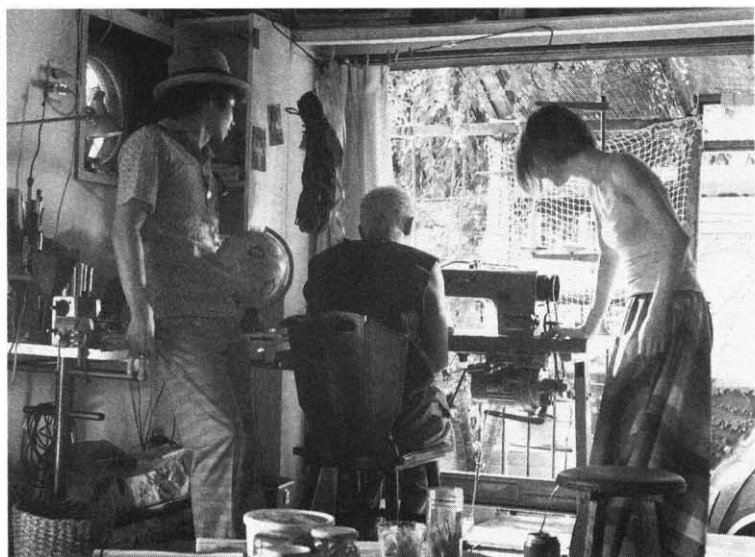
『白百合クラブ東京へ行く』石垣島、平均年齢70歳の楽団を追った異色ドキュメンタリー

強烈なキャラクターは天然の明るさでぶち抜いていく。そんな彼女の生命力が印象的に描かれると同時に、お盆が題材となる四話目では、少女の先祖霊に会った美恵子が〝マブイ（魂）〟を落とす、死を見据えたエピソードが綴られるのも興味深い。ひんやりと静まり返った濃密な時間。女の子の心と体を通して、この映画は死生観のテーマにまで触れていく。

沖縄を沖縄たらしめているもの。中江裕司にとって、それは〝女性的なるもの〟なのかもしれない。昭和二一年に石垣島で結成された平均年齢七〇歳の楽団を追ったドキュメンタリー『白百合クラブ東京へ行く』（03）のメインを占めるのも、やはり逞しく快活な老女たちだ。常識や既成概念を打ち壊すような、まっすぐに迸る女たちのパワー。生身の女（現代女性像とはまた違うけれど）のパワーを真正面から受け止め、颯爽と描くことができる監督、という意味でも今日の日本映画界において貴重な存在だろう。彼は以前、「僕が本当に興味があるのは沖縄人ではなく、本土人＝日本民族です。いつか時期が来たら、日本民族の映画を撮りたい」（キネマ旬報〇三年七月上旬号）と言っていた。中江裕司の視線の先には本土の物語がある。そして、ひょっとしたらこの時、彼は〝男性的なるもの〟の業を探り、描くのではないか。　**［中西愛子］**

「白百合クラブ 東京へ行く」DVD（発・販バンダイビジュアル）04年1月23日発売

『ロックンロールミシン』行定勲監督

IV

これからの〈表現スタイル〉を読む

演出

これが、新しい〈演出〉の6原則！

「一作ごと」に真価が問われる時代
創造的映画をつくる新しい原則とは？

阿部嘉昭
CASIO ABE

「勝ち組」の戦略とは？

撮影所システムの崩壊時期を明瞭にいうことはできないが、日活がロマンポルノの製作を停止した八八年がひとつの画期だったろうとおもう。この時期をもって撮影所内でのスタッフ（徒弟）間の有職故実の継承が弱まり、以後、無手勝の横行で十五年以上が経った。その過程で多くの果実が実り、日本映画の作品レベルでの主軸が撮影所の外へと徐々に移っていった。ところが興行的には、撮影所内でいまだに生産される東宝の配給作品と「その他」との二極分化が確定的になってきている。

客が入る作品のほうが、客の入らない作品よりも深刻につまらないという事態は、世界的／メディア横断的な現象だ。「勝ち組」はまずポピュリズムと享受者の愚民視に基づき、厳密なヒット法則のもと自らの組成を決定する。そうやって獲得するのが、**設定の抽象性**（普遍性に非ず）、**非現実感と小綺麗さ**（これが快感原則とイヤな感じで癒着する）、**要約のしやすさ**——といったことどもだろう。

二面展開する「勝ち組」

現在の「勝ち組」の方法は日本映画の予算規模からいって、実はハリウッド的でない。塩田明彦が東宝映画『黄泉がえり』（03）で不必要な時限を設定し、クライマックスで人物を走らせたのは、TVドラマの話法の参照からだった。あるいは「人間の死」という誰もが反駁できないドラマを楯に観客の涙を絞りつくす

『夢の中へ』園子温監督作品。夢の中の救いようのない狂奔。新しい〈演出〉の6原則をすべてキープした傑作

奥行のない作劇が東宝—その他のメジャーで続いたとして、そこへ導入されたのもドラマ途上国でしかない「韓流」の方法だろう。塩田は、たぶん篠原哲雄、行定勲など、**「メジャーの娯楽映画」／「非メジャーの作家映画」**で**二面展開**する先行例に追随した。東宝でヒットを飛ばし、作家映画で批評的な評価を受ければ万々歳だ。ところが『害虫』(02)までの——小規模予算で撮っていたころの発想の鋭さを失くしつつあるのではないか。「二面展開」という自己設定自体が、その二分法を撹乱させる営みよりヌルいということ。「奪還劇」という古典作劇に乗った上で「オウム」のもたらした精神的災厄を文化史的に測定しようとした、それ自体は折衷的な発想の『カナリア』(04)にも、幾つかの誤りがあった。映像文体には小説家・石川淳『狂風記』的なものが採用されている。これは非映画的な参照事例だとおもう。『どこまでもいこう』(99)で子供の演出にあれだけの冴えをみせた塩田は、ここでは「自然放置」と「演技強制」の斑らを不透明につくりあげてしまった。青山真治『ユリイカ』(01)から持ち込まれたのか、作品の時間性が大仰、かつ事大主義に陥ってしまってもいて、ここでは『害虫』にあった映画の革新的な文法創出から離れた。彼はオウムのサティアンの模造さえつくり寓喩的基盤を失っ

た。大和屋竺の精神的弟子だった塩田はどこへ行ったのか。

演出はどう変わったか?――演出の6原則

ならば「撮影所の外側」の映画、その演出はどうあるべきなのだろうか。

①「現実空間」を画面に召喚する

セットをつくれないのなら、「現実空間」を画面に召喚する以外に手はない。その方法に戦略的になることだ。たとえばアパート空間の貧しさが人間の本来的な漂泊性までをも指示すること。万田邦敏の『UNloved』(02)などに顕著だが、アパートを単体の密室として捉えるのではなく、二階建てなら二階建ての構造、そしてその周囲までを空間論として捉える意識がリアルさの醸成に必要とされる。

②有名でない俳優の起用

TVに出ず一般的に有名でない俳優の起用をむしろ逆手にとるべき。必然的に演出も俳優の「顔」の芝居から離れてゆき、その身体を空間内にどう「展開」「延長」させるかにより強く関わりだす。東洋的な顔の美点は、無表情や「感情との離反」にある。だから演技力の期待できない俳優には、ありのままの身体や仕種だけを導けばいい。カメラが俳優の顔から離れる。観客が待望するのも、俳優の身体表情の疎外性が胸を打つことだったりする。むろん俳優の仕種には、時間軸上の「展開」も図られなければならないだろう。

③新しい映画文法の創出

俳優以上に「演技」をおこなうのが、映画の場合、撮影、光、空間、カッティング、間合いだったりする。そうして全てが好転すれば、俳優を基盤に新しい映画文法の創出すら可能になる。映画は撮りつくされていない――殊にDVに撮影の主流が移りつつあることで縮減性に向けた映画の新たな可能性が展きはじめている――『リアリズムの宿』(03)までの山下敦弘の間合いと空間内人物配置。風間志織『せかいのおわり』(04)での「穴」の連鎖と、睡眠薬を飲まされた渋川清彦が中村麻美との性交に失敗する際の(語義矛盾だが)サスペンスフルな可笑性(その一連の最初でのキスの間合いに満ちた音楽性も素晴しかった)。瀬々敬久の時制シャッフル――等々。来るべきブロードバンド隆盛時代にはコンピュータ画面が予定される。だから単純な表層のもとに複雑な思想が盛られなければならない(瀬々は九九年の段階で、今後の日本映画作家は一作ごとに自らの方法を変えてゆかねばならぬ苦境をしいられる

『ヴァイブレータ』性愛を描くことが、社会や政治を描くことにもなる

だろうと語っていた）。

④政治映画、性的映画を作る

映画で天下国家を論じよ、というのは妄言だが、現今の「愛」の画一性には見えない資本操作が働いているのだから、それを打開することも政治映画の誕生につながる。性愛にはAVという鬼子メディアからの膨大な参照例ができた（それを活用したのがたとえば廣木隆一『ヴァイブレータ』（03）――むろんそれは女性観客の忌避対象ではない）。性愛を真正面から捉えることで観客を限定しないのならば、キスが画面に性愛的な内密性をあたえる手立てになる。「われわれ」は――男も女も――性的だ。この認知のもと演出が魅惑に達すれば、低予算作品がDVD化までをふくめた過程で逆転的認知を集める可能性がある。

⑤「不如意」の設定

描かれる人物にいま個別性を最も付与しているのがドラマ上の「不如意（思いのままにならぬこと）」の設定だろう（そうした個別性にこそ真の客が共感する）。それは比喩的であっても現実的であってもいい。ただし自らの不如意を打ち破るのは、決して資本が唆す自己実現などではなく、唯一、「他者への配慮」しかない。任侠映画と同じ精神性の映画は、一匹のヤクザも出さずいまも実現できる。そしてこうした利他性こそが作

品のもたらす感動の実質になる（時代の要請からそうなる）。「女と女…」、この設定はだから重要なのだろう（廣木隆一『ガールフレンド』（04）／安藤尋『blue』（01）／石川寛『tokyo.sora』（01）／豊田利晃『空中庭園』（05））。

⑥「異ジャンルの雰囲気」のサンプリング

　とはいえ「全ての映画が撮られてしまった」はゴダール以後の状況把握で、これには謙虚にならねばならない。映画作家には、俳優演出の上でも過去の作品の事例が渦巻いているだろう。それを映画的記憶などの用語で閉ざす必要はない。もっと単純に「異ジャンルの雰囲気」をサンプリングし、作品の諸界面／諸瞬間に創造的な非統一性をもたらせばいい。たとえば映画作家は、福間健二の詩集『侵入し、通過してゆく』の、個人性から世界性へと発展した「組成」を読むといい。

　一作品内の具体的原則によって自らを緻密に締めあげ、これら①—⑥を実現した作品は、抽象的共感だけを絵空事とする多くの東宝型映画と異なり、一作ごとに個別の真価をもつ。この**「一作ごと」**が肝要だ。それは公開・宣伝方法の個別性にも関わってくるし、辛いことだが、作家はそこまでをふくめ映画を発想する必要がある。画一性に流れる映画サイトにたいし創造的意見を述べる監督はいるのか。

最近の傑作について

　以下は最近の傑作につき簡単に概観してゆく。まず**園子温『夢の中へ』**（05）。『自転車吐息』（90）のころには予想もできなかったことだが、園は『自殺サークル』（02）で映画／小説／コミック（これは古屋兎丸が描いた）のメディアミックスを自ら推進し、最新作『奇妙なサーカス』（05）では性的児童虐待に母—娘のダブル幻想を絡めた反世界的な幻想小品をつくりあげた。その間の超越的傑作が井上陽水『夢の中へ』を拡大解釈し地獄行としたこの作品だった。作品は売れない俳優・田中哲司がやがて現実から夢の界面に入り、その中でも夢を見て、ついには起きている自分こそ夢の中にいるのではないかという「胡蝶の夢」状態に至る。北野武『TAKESHIS'』（05）に先駆けての発想。俳優の身体が発見されている。三文舞台女優・市川実和子が舞台上、壊滅的なのに、田中にまとわりつく打上げの席ではその猫じみたコケットリーによって見たこともないほど蠱惑的になる。しかし市川の下宿に田中とともに移って「性病伝染」へと話題が変化し、二人の仲が劇的に決裂する。こう書いて判明するように、ドラマの進行はそれ以前と齟齬を生むよう目論ま

れている。俳優の発見はそれだけではない。故郷に向かう富士急の列車のなかで田中はオダギリジョー、菜葉菜と相席になる（夢場面）。田中への菜葉菜の色情狂的な誘惑。その合間を恋人らしきオダギリが出没するときの演技・発語の間合いが、先達・浅野忠信を超えて不穏かつ暴力的だ。全篇がDVカメラの機動特性を活かして長回し多用、俳優の動きを縫い込むような手持ちで撮られている（自在な色味の低減もある――俳優はアドリブをしいられているだろう）。そうして撮られたのが、田中の演劇仲間との狂奔、故郷の同級生との狂奔、そして彼自身の「夢の中」の救いようもない狂奔だった。特筆すべきはケータイ電話のドラマへの活用。「いまどこ?」が挨拶となるケータイ社会だからこそ、人物群のあてどない奔流が印象される。劇中戯曲が科白に引用されることで田中の科白に瞬時「遣瀬ない」「詩性」の稲妻が閃き、これがバカを生きなければならぬ同時代性の刻印となる。ジョン・カサヴェテスの方法の転位ともいえるが、上記①―⑥は全ての局面で独創的に実現されている。撮影は柳田裕男。

安藤尋『ココロとカラダ』（04）。同級生・未向が森で強姦されているのを阿久根裕子が男の後頭部を石で殴打し救うという前段（やがてそれでその強姦者が死に、阿久根が一人で埋葬したという「予想の」尾鰭がつく）。故郷でレジ打ちの仕事に辟易していた阿久根は、未向の東京暮らしに押し入りする。「勝手に風呂に入る」「勝手に合鍵をつくる」などの行動に阿久根の驕慢と依存指向と無神経がみえるが、本質的に無表情・無感情でしかない身体の対し方のみでこの二人がうまく共生できない間柄だとすぐに察知される。未向は援助交際を生活の糧としていて、うち池内万作には合鍵を渡すほどの仲になっている。阿久根はその池内と未向の留守中に鉢合わせ、池内が性的な欲望だけの虚無主義者と実証するため彼を籠絡する。通りの反対側に池内を見て悪戯っ気を出した未向が彼にケータイ電話をかけるが切られるという「不穏」演出の独創があって、絨毯にこぼした処女の出血を阿久根が執拗に拭いているところに未向が帰宅、全てが露見して阿久根が放り出され（階段落ちまでする）、一晩が経ち、裸足のままの阿久根に煙草を買ってこいと未向が命じる（そうして未向が完全優位に立つ関係性が確定し、阿久根は生活費を供出するため自らも援助交際をおこなう仕儀となる――いま物語提示した部分を最小の要素で完全に表現しきってしまう安藤演出の精確さ!）。それに過たず密室内で男女二人になる援助交際の危険が示され、また生理中をごまかすための生々しい方策が具体描写される。阿久根が変態によって顔に殴打痕をつくられたとき（彼女には「傷の加

『淫らな唇・痙攣』現代的な「ボーイ・ミーツ・ガール」を高い精度で活写

写真提供：国映

算」という作劇が貫かれる）、未向には凄絶な流産が訪れ、彼女たち二人のいる密室自体があたかも傷だらけと映る。

カメラはDV撮影の名手・鈴木一博。やや複雑な間取りのアパート空間をパンひとつで幻惑化し（作品鑑賞後は部屋の間取りの平面図を誰もが描くべきだろう）、玄関扉—玄関前の階段と、アパート外部の空間も活用される。ドラマは「犯罪の発生」の呼吸を刻みだし、最終的には二人が企てた幼女誘拐が失敗に終わるまでを描く（そこで同じ鈴木撮影＝安藤監督の『blue』のように「海」が出てくる——この作品は『blue』の凄惨な陰画だった——終幕ではドラマの発端の真相が、阿久根の回想で示され、逆転が生じる）。作品細部の質感すべてがシャープで幻惑的。ここでも上記①—⑥の与件が全て成立していた。

いまおかしんじ『かえるのうた』（05）。向夏が吉岡睦雄を水を湛えたペットボトルで殴る発端からしていまおか映画的にリズム／カッティングが脱臼している。その向夏が平沢里菜子と漫喫で知り合い、平沢のアパートで共同生活が開始される雲行となる。ガール・ミーツ・ガール。漫画家を目指す平沢は当面は援交を生業としていて、生活費を供出するためやがては向夏も援交に励みだす——といえば、上述『ココロと

『痙攣』DVD（発・販インターフィルム）

カラダ』の変奏と呼ぶべきかもしれない。あるいは心安らぐ寝袋としても機能するバイト道具の蛙の全身着ぐるみの描写も、風間『せかいのおわり』の兎の着ぐるみの発展的転用かもしれない。舞台を下北沢にしているが、アパート空間、漫喫、ラブホと、提示される空間が全て貧乏臭いだけではなく、今回の今岡の独創は性交描写をふくめ俳優演技が全てへなちょこな点にあるのではないか。吉岡の浮気相手・七瀬くるみ（黒ロリ）と向夏とのフランスパンでのフェンシング（その際の七瀬の科白が最高）。悪役レスラーめいた覆面を着用しての伊藤猛・川瀬陽太コンビによるスリッパとドライヤーを使ったSM。『ど根性ガエル』女の子版めいた軽快な主題歌に合わせて向夏―平沢が踊る際の脱力的な振付（それが反復されるラストは下北沢駅前での驚愕の群舞となる）。笑いが止まらない。人生はままならぬが待てば海路の日和あり――女の友情だって永続するという能天気な主題。ここにも上記の①―⑥全てが存在している。

しかも本作は**田尻裕司『SEXマシーン・卑猥な季節』**という能天気な弟を生んだ。同じく平沢里菜子（こちらの彼女はすごく眼が綺麗に撮られている）と吉岡睦雄の共演。作品背景となっているコオロギ相撲のディテール（躯のデカい雌の尾を切って雄に見せるなど）が可笑しい（吉岡が知らずにコオロギの横綱の天麩羅を喰ってしまい、そのあとの不平にたいし平沢が切る啖呵が抜群）。性愛の乱立状態のなかで（そこでコオロギの生態が二重化される）、真に相応しい「つがい」はどれかという主題だが（吉岡の死がドラマ上、偽装される）、作品は一瞬、平沢と平沢の元夫の愛人・藍山みなみの切ない「ガール・ミーツ・ガール」の呼吸も刻む。「河畔」「地震」が作劇に担う意味も新鮮。驚くべきは、笑えるほどの性豪ぶりを示す平沢―吉岡の性交をコミカル化するため田尻がコマ落としの方法すら選択したことだ。田尻は『OLの愛汁』(99)、『淫らな唇・痙攣』(04)で現代的な「ボーイ・ミーツ・ガール」をそれ以上ないほどの精度で活写した。そして性愛シーンも役柄のドラマ上の個別性で膨らみに膨らんだ。そうした財産をなげうっての今回の性交描写。これはいまおか『援助交際物語／したがるオンナたち』（完全版・『かえるのうた』）の性交場面の脱臼性を、田尻なりに転写した結果ではないか。

物語

日常の一瞬をとらえる出来事＝物語へ

物語批判をやめ、
仔細な日常の出来事をとらえる新しいまなざし

森直人
NAOTO MORI

「物語」映画の復権

「物語」は必要だ。いろいろなレベルで、そういった意識の浮上が日本の映画界に見られる昨今である。

筆者は九〇年代、ほぼ青春期と重なる形で映画を観てきた世代だが、その十年における映画最前線の条件として、「物語」の解体というテーマがあったと回顧する。それはヌーヴェル・ヴァーグ的な、「すべては語られてしまった」という歴史性を念頭に置いた自意識が、クリエイター／批評家の敏感さの証明だったという事情が、まずあるだろう。

その傾向を準備したのが、八〇年代後半のミニシアター・ブーム。ジャームッシュの〝何も起こらない〟青春模様、ヴェンダースの停滞するロード・ムーヴィー、カラックスのシネフィル的自己言及性、侯孝賢の空間／時間重視の文体……これらが日本の批評最前線と連動した。彼らの映画も現在の視点からすると、「物語」性はしっかり備えていると読めるのだが、批評の文脈としては、**「物語」＝制度の解体のラディカリズム**に焦点が当てられ、そこに現在性の刻印を確認されていたはずだ。ゆえにスピルバーグやコッポラなど、ハリウッドの巨匠の映画でも、むしろ『フック』(91)や『ドラキュラ』(92)などの俗に失敗作と呼ばれるものが、その「物語」の綻びに積極的な意味を見出されるといった読みも起こった。

日本映画も、「でたらめ」「荒唐無稽」などの娯楽性を匂わせるフレーズも駆使されつつ、「物語」を解体する運動性こそが新しい映画の力として注目されてい

『とらばいゆ』女性の強さと男性の弱さ。そして情けない弱さ以上の魅力をもつ男性たち

った。もちろん全体的な言説状況と、作り手個々の志は必ずしも関係するものではないが、筆者のようなウォッチャーの立場からすると、そういった土壌から、北野武『ソナチネ』（93）、阪本順治『トカレフ』（94）、青山真治『Helpless』（96）などの、九〇年代を代表する鋭利なフォルムの傑作群が、わらわらと湧き上がってきたように見えたことは事実なのだ。

日常の一瞬を「物語」とする

しかし、あらゆる革新の形が、反復と模倣、あるいは目的を欠いたエスカレートへと歩みを進めた時、極めてやっかいな硬直へと姿を変えるように、**「物語」の解体は、解体法のパターン化と、作劇／構築力の軽視からくる弱体化**……すなわち単純な退屈へとハマリこんでいった。時代的には、そこに不況の深刻化が重なり、ポピュラリティを得られない映画の成立条件が難しくなっていった社会背景もある。

袋小路。ここに陥って初めて、必然的に新しい気運が巻き起こる。それが二〇〇〇年代における「物語」の見直し、なのだ。だが解体の季節を経たあとの浮上だけに、その「物語」は、かつてに比べて非常に複雑で微妙な表情を持つ。先鋭的な方向もあれば、古典回帰の面もあり、また商業的な要請もあるだろう。しか

『とらばいゆ』DVD（発・カルチュアパブリッシャーズ株式会社／販・東芝エンタテインメント株式会社、アミューズソフトエンタテインメント株式会社）税込5040円

『きょうのできごと』 視点を変えて複数の「きょうのできごと」を描く物語構造

しそれらが混ざり合う形で、いま浮上している「物語」の構造は、確実に時代のリアリティを語っているはずだ。ここではそれが顕著に表れている例を挙げ、考察を進めてみよう。

まず召喚したいのが二本のメガヒット映画、『世界の中心で、愛をさけぶ』(04)と『NANA』(05)だ。前者は難病で恋人を失った男の回想をめぐるメロドラマ、後者は対照的な女子ふたりを中心とした青春ドラマ、というベタな大枠を持った商業映画であり、その意味では古典的な「物語」が保守的な配慮により復活させられている、とまず言うことができる。だが演出／描写の質を見ると、実は効率よく大枠の「物語」を語るものではないことが、すぐわかるだろう。共に日常的なかけがえのない時間、一瞬をとらえたショットの輝きを、いわば効率を無視して重視している。だから大枠の「物語」に泣かされる前に、**日常の些細なできごとの積み重ね**こそがそれぞれの人生である、という真実を突きつけられて、我々は涙するのだ。

「物語」語りの効率よりも停滞を選び、ショットの雄弁さを優先するこの方向性は、かつてならアンチドラマ的な姿勢であったかもしれない。しかし『世界の中心で、愛をさけぶ』や『NANA』の姿勢は、あくまで「物語」の快楽に向いているのだ。そう考えた

時、この二作品が日常描写の中で見せるアンチドラマ風（？）なこだわりは、実は「物語」の新しい概念を帯びているのではないか、と解釈することができるのである。

つまり、日常の中で起こるほんの小さな展開、変化、心や関係の移り変わりも「物語」と呼べるはずということだ。停滞は決して静止ではなく、否応なく流れてゆく時間は、我々の人生を残酷なまでに少しずつ変容させてゆく。この事実を敏感に意識した時、日常は「物語」として認知されるのではないか。そしてこの小さな「物語」こそが、現在の「物語」の切実なリアリティなのではないか。それはインターネットのブログ日記の流行なんかを見ても、よくわかるだろう。現在の我々は、**瞬間の「点」が人生という「線」の構成物**だと痛いほど認識している。ひとりの人間の「点」が少しでも「線」になった時、そこにはオンリーワンの「物語」が発生するのだ。逆に言うと実感的には、その「物語」しかもう信じられない。

ゆえに二本のメガヒット映画の作り手が、『きょうのできごと』(03)の行定勲、『アベックモンマリ』(99)、『とらばいゆ』(01)の大谷健太郎という日常派の監督であることは、とても重要である。いわば「きょうのできごと」を繊細に描写できる監督だからこそ、この二本に共通する〝喪失感を伴った回想形式〟という大枠の仕掛けの中で、二度と戻らない日常の瞬間を本当に切なく浮かび上がらせ、作品を大衆的な成功に導いたはずなのだ。学園祭に向けての三日間を描く山下敦弘のヒット作『リンダ リンダ リンダ』(05)も、同じような〝「きょうのできごと」の物語＋大枠の物語〟というフォルムを持った成功例と言えるだろう。

『きょうのできごと』の多層的物語

一方、『きょうのできごと』という作品は、ジャームッシュの『ストレンジャー・ザン・パラダイス』(84)を参照して作られたミニマムな青春映画だが、しかし行定勲の話法は、ジャームッシュ的な諧謔はなく、〝何も起こらない〟ありふれた日常の「物語」性を素直に伝えるものになっている。構造面を見ると、メインとなる男女七人の一夜の模様に加え、サブ・プロットとして、ズレた位置からの別の「きょうのできごと」も並列的に語ってみせる。そこで踏まえられている認識は、主人公たちが自分たちの日常＝「物語」を生きている頃、同じく他の人たちもそれぞれの日常＝「物語」を生きているんだ、という時間／空間把握だ。こういう世界観を持った作品は、**「物語」が多層的**に表れるという特徴がある。

共通の「きょうのできごと」を体験しても、人によって「物語」は別の展開を見せる……同じ場所にいた人のブログ日記がそれぞれ別個の記述を持つように。このリアリティが深く染みついた作り手は、〝視点を変えて〟同一の「きょうのできごと」を多層的に語ろうとする。その端的な例が、内田けんじの『運命じゃない人』（05）や宮藤官九郎脚本の『木更津キャッツアイ』（02〜03）だ。前者は同じシチュエイションを、カメラの位置＝観察者の主観を何度も変えて語り直し、後者は「表」「裏」というユニークな二部構成で「きょうのできごと」の実態を明らかにしていく。その際、内田や宮藤は〝時間軸を操作する〟という神的話法を駆使して、小さな世界の「きょうのできごと」をパズル模様で創造する。

この〝時間軸を操作する〟というテクニカルな作劇は、ジェットコースター的な「物語」の快楽を生み、「きょうのできごと」をエンタテインメント化する。あるいはプチ・ファンタジー化する。このジャンルでは、日常＝「物語」という新傾向の認識が明確に前面化しているが、同時に浮上しているのは、**脚本至上主義**だろう。日常をそのまま大枠的な強度の「物語」に昇華させるためには、ゆるい構成は許されないし、台詞も厳密に選ばねばならない。宮藤はもちろん、内田も、とにかく脚本に時間をかけるタイプであり、このラインの重要な先行者にはＳＡＢＵがいる。彼らの自意識には、「物語」の解体派が生んだ構築力の軽視や弱体化へのアンチがあり、どんな小さな「物語」を扱っても、観客を退屈させてはいけない、という〝王道の娯楽〟を志す意志が強い。それゆえ彼らは、『タイガー&ドラゴン』（05）で落語をモチーフにした宮藤にしろ、ビリー・ワイルダーやニール・サイモンをこよなく愛する内田にしろ、古典的な「物語」、特に話法＝「語り口」の見直し、独自の再評価という、バック・トゥ・ルーツ的な傾向を見せる面もある。

二〇〇〇年以降の新たな動き

さて、こうして二〇〇〇年代の若手作家の「物語」地図をザッと見てくると、日常の瞬間を大切にした『きょうのできごと』系と、日常をそのままエンタメ化する『運命じゃない人』系に、大別できるような気がしてくる。前者は井口奈己『犬猫』（01&04）、風間志織『せかいのおわり』（04）、奥原浩志『波』（01）、安藤尋『blue』（01）など。後者はタナダユキ『月とチェリー』（04）、西川美和『蛇イチゴ』（03）、筧昌也『美女缶』（03）など。前者は「演出」系、後者は「脚本」系と、乱暴にカテゴライズすることもできるが、

『運命じゃない人』日常の物語をそのままエンターテイメント化する

そうすると「脚本」系の作家たちの方がより年少であることに気づく。宮藤や内田も含め、ここに挙げた「脚本」系は全員七〇年代生まれであり、「演出」系は山下敦弘を除くと、六〇年代後半生まれに集中しているのだ。しかもおそらく山下は、「演出」系と「脚本」系を折衷する立ち位置において突出していると、筆者などは認識している。

この傾向はごく単純に、若い世代において「物語」や「脚本」の復権という共通課題が、時代の流れの中で必然的に発生したことを示しているだろう。彼らの姿勢は、**アンチ**（**解体派**）**のアンチ**である。もちろんそれは、ミもフタもない保守回帰の危うさもたっぷり含んでいる。さらに時代が進めば、彼らに対するアンチの動きも当然出てくるだろう。だがそのためにも、つまり新たな先鋭を用意するためにも、彼らにはひとつの「体制」となるほどの、充分な成果を挙げてもらわねばならない、というわけだ。

ピンク

「監督の作家性＋人気女優」がポイント！

最後のプログラム・ピクチャーとしてのピンク その可能性の大いなる道は？

直井卓俊
TAKATOSHI NAOI

ピンク映画の多様な可能性

一九九〇年＝一七七本、二〇〇〇年＝一〇〇本、そして二〇〇四年＝八九本――これは、一年間に作られるピンク映画の近年の総製作本数の変遷である。そして、この数字同様に、街に佇むピンク映画館も徐々に減少の一途を辿っている（二〇〇五年冬の時点でのピンク映画館の数は、都内で一二館、その他地方で一一四館）。そんな成人映画専門の劇場で、例えば上野オークラなどを覗けば結構な人数が鑑賞していることが多い。ただし、来ている人はざっと見渡したところ五〇代～六〇代がほとんどである。では、それ以外の映画ファンはどこでピンク映画を観ているのだろうか？

年に一度、新・文芸坐で行われる**ピンク大賞**をはじめとした特集上映には若い世代、そして女性までが駆け付ける光景が多々ある。つまり、ピンク映画自体は興味を持たれ続けており、〝一般劇場での公開の機会〟を待っている映画ファンが多いことがわかる。その中で、ピンク四天王ら作家性の強い作品を世に送り出してきた**ピンクの老舗製作会社・国映は、一部の作品を改題し、一般映画として公開**するケースを持ち、（例：近年ではいまおかしんじ監督の『たまもの』（04）など）さらには**BS、CSら衛生放送**、そして**ビデオ・DVD化**など、あらゆるメディアへの進出を果たし、時代に合った積極的な展開を見せてきた。また、こうしてピンク映画自体が一般の劇場はもちろん、CSやソフト化を意識した作りになり、過激な作風は自粛せざるを得ず、作家の個性は限られるようになった。またピン

『痙攣』仕事、人生、性愛に揺れる女性をヴィヴィッドに描く　　この論考の写真、すべて国映提供

ク映画（＝プログラム・ピクチャー）を経て、一般映画へ進出、という風に区分けされていた図式が徐々に崩れてしまっているのも事実としてある。

　また、ピンク映画だけでなく、R指定のエロス作品の現状は混沌としている。ピンク映画以上に不遇なジャンルである〝**Vシネマ**〟は、劇場公開がないことで映画と見なされないことがほとんどで、製作日数も予算もさらに厳しく、レンタルビデオ屋に並ぶ時にはアダルトコーナーであったり邦画コーナーであったり……非常に中途半端な存在になっている。しかし、その厳しい条件下においても、ピンク映画出身の城定秀夫の作品のように、非常にドラマ性や映画性も高く、ピンクと比べてもフィルムとビデオ撮りの違いくらいだと感じさせるものもごく稀に存在する。

　また、ピンク映画を衰退させた要因の一番のジャンルとして**アダルトビデオ**（以下、AV）があるが、こちらは九〇年代初頭から、ドキュメンタリー作家として優れた才能を持つ平野勝之やカンパニー松尾、バクシーシ山下、その後継者的存在の松江哲明、そして映画顔負けのドラマチックな作品を演出する天才監督・井口昇ら強烈な個性を作家性を持った監督達らを輩出し、メディアを越えて映画界にも大きな影響を与えてきた。

　35ミリで作られるれっきとした映画である、という

『痙攣』DVD（発・販インターフィルム）

『ビタースウィート』今やピンクは、ドラマ性や映画性が高く、一般映画との境界はない

ことが何よりのピンク映画の誇りでありプライドであったが、こうしたVシネマやAVとの境界線の曖昧さ、CSやDVDが重要なメディアになったことで35ミリである必要性も今ひとつ希薄になってしまった。また、ビデオ撮りのAVやVシネマでも映画的な感動や手応えを感じることができる時代がじわじわと浸透して来ており、その区分けは一部では非常に曖昧なものになっていると言わざるを得ない。

もう一つ、ピンク映画においては**「女優」の存在感**も、AVやVシネマに比べれば希薄と言える。作家性の強い監督がそろう国映系ではやはり監督の色のほうが強いことが多いし、オーピー映画のほうも毎作ごとに新人を主演にする規定があるため、主演はほぼ一度きり。そのことでスターが生まれにくい状況なのである。しかし、**監督の作家性＋(プラス)人気女優**——これが伴ったときこそ、ピンク映画が光り輝く時ではないだろうか。それは、かつての日活ロマンポルノの栄華や、いまおかしんじと、その存在自体が裸業界の歴史とも言える女優・**林由美香**[★1]（急逝は本当に残念でならない）という二つの才能が生んだ『たまもの』（04）という作品の劇場・パッケージ両方での成功という結果が物語っている。

さて、前置きが長くなってしまったが、ここからはそんなピンク映画の現状の中で闘い続ける監督達に触

★1——一九八九年にカサイ雅弘監督作品「貝如花 獲物」でピンク映画デビュー。以後、AV作品と平行しながら二〇〇本以上の劇場公開作品に出演。代表作に『由美香』『日曜日は終らない』『たまもの』など。

れてゆきたいと思う。

国映＝新東宝系

まずは国映[★2]＝新東宝系[★3]。かつてピンク四天王（瀬々敬久、佐藤寿保、サトウトシキ、佐野和宏）と呼ばれ、ピンク映画と一般映画の垣根を崩した四人の現在。**瀬々敬久**は、デビュー作『課外授業・暴行』（89）以降、実際の事件をモチーフにした作品を数多く発表。そして『雷魚』（97）は行き場のない男女の実録風ロードムーヴィーで、そして圧倒的な風景やスケール感も交え、その作家性を確立した感があった。その後は『ＭＯＯＮＣＨＩＬＤ』（01）などの一般映画も手がけ、商業的な成功を収める一方で、『トーキョー×エロティカ』（01）『ユダ』（04・Ｒ15作品）といったＤＶ撮影を駆使したドキュメントと寓話をミックスしたような作品を、そして久々のピンク映画であり、音楽を一切排し、台詞も極力抑え、今までで最も原始的でシンプルな作品『肌の隙間』（05）などを立て続けに発表して、ＤＶ、フィルム双方でのあらゆる可能性を押し広げている。

サトウトシキは、ピンク作品は『団地の奥さん、同窓会へ行く』（04）以降ないが、撮れば必ずその年を代表する傑作となる名匠である。初期は『不倫妻の性快楽あさり』（92）『ペッティング・レズ　性感帯』（93）など、血に飢えたようなバイオレンスや性急な展開を持った作品が目立つが、九〇年代末からは名女優・葉月螢主演による一連の団地妻シリーズなど、共にオフビートなスタイルに変わってゆく。そして、脚本の小林政広の一般映画進出もあり、いまおかしんじが脚本を担当。『団地妻　隣のあえぎ』（01）『ロスト・ヴァージン　やみつき援助交際』（02）といった不定形ないまおかワールドとのコラボが新境地となった。うちに秘めた狂気やネジの外れた人間をじっくりと見つめ、その内面を「静」と「動」両面からあぶり出す実力派。今後は、なかなか結果が出ていない一般映画での飛躍が待たれる作家の一人である。

ピンク四天王、残りの二人は瀬々、サトウ監督より弱冠先輩の一九五〇年代末生まれ。**佐藤寿保**はオムニバス作品『乱歩地獄』（05）で約八年ぶりに映画界に復帰。佐野和宏は俳優として安定した実力を見せながら、オーピー作品で数本の脚本も提供している。

ピンク四天王以降の注目監督たち

ピンク四天王以降、次なる世代での注目はやはりいまおかしんじ。デビューから三作は自分のために撮っているような作風が一部の熱烈な共感を呼んだが、観

★2――若松孝二、大和屋竺、足立正生、高橋伴明、周防正行、瀬々敬久らピンク四天王作品、そしていまおかしんじなど、作家性の強い監督を数多く輩出してきたピンク映画製作会社。

★3――国映と関係の深い、ピンク映画の製作・配給会社。国映作品の配給と共に、新東宝オリジナルの作品も製作し続けている。

る側をはっきり意識してきたのは四作目『愛欲乱れ妻』(99)以降であろうか。人造人間、女装しないと妻を慰められない夫、両手を大やけどするヒロイン、泣きながら筒抜けのコタツに逃げようとする女教師……滑稽で愛すべきキャラクターたちは神代辰巳的とも評されることが多い。二〇〇四年には『たまもの』のヒットで、一般映画の世界で成功を収めたわけだが、同作品は林由美香という女優再評価の気運も強く、真の作家性は次の『かえるのうた』(05)にある。『下妻物語』やジョージ朝倉の漫画『ハッピーエンド』に通じる女の子の友情物語は一般映画として充分に通用する出来映えで、二〇〇六年には一般公開が控える注目作だ。今までにない幸福なラストシーンを持つ同作品。再び外に向かいはじめたピンク界随一の個性派が、次にどんな作品を生むか楽しみである。

　また、サトウトシキ組の助監督を経てデビューした**女池充**は、海外の映画祭で好評を博した九〇分に渡る超大作ピンク『花井さちこの華麗な生涯（原題＝発情家庭教師 先生の愛汁）』(04)と、評論家筋からも評価の高いオーソドックスな不倫ドラマ『ビタースウィート（＝濃厚不倫　とられた女）』(04)というまったくタイプの違う二作品が二〇〇五年の暮れに一般作として公開。この他にも太った女の子〝ぶ〜やん〟を主人公にしたペーソスあふれる傑作『ハレンチ・ファミリー 寝ワザで一発』(02)や映像や音のコラージュが顕著な実験的作品『スワッピング・ナイト 危険な戯れ』(02)など、作家性という部分ではなかなか掴みづらい作家であるが、多岐にわたるジャンルや手法に挑戦しており今後にも注目したい。

　二作目『ＯＬの愛汁 ラブジュース』(99)が日本映画プロフェッショナル大賞のベスト10にランクインし、一般のファンからも注目された**田尻裕司**はその後も国映系の中で最も〝性〟のドラマにこだわり、堂々セックス自体をテーマにした作品が多い。『ＯＬの愛汁 ラブジュース』以降も、家族ドラマ的な要素も強い傑作『姉妹ＯＬ　抱きしめたい』(01)、『不倫する人妻　目眩』(02)などを発表してゆき、仕事、人生、恋愛に揺れる女性の心情をヴィヴィッドに綴った『痙攣』(04)はピンク映画館よりも一般映画館のほうがしっくりくるような完成度を持った近年の集大成的作品となった。その後、脂がのって来た感があるなか『孕み ＨＡＲＡＭＩ〜白い恐怖〜』(05)で一般映画デビューを果たしたが、ホラー映画というジャンルゆえ、その作家性が生きたものとは言いがたい。田尻作品では、やはり男と女の濃密な恋愛と人生のドラマが観たい。未だここ数年のピンク映画でも指折りの評価を得てい

『不倫団地　悲しいイロやねん』新人・堀禎人監督作品。メロドラマ的完成度が高い

る『OLの愛汁　ラブジュース』を越える作品を期待したい。

その他、一般作『YUMENO』(04)が公開された鎌田義孝や、一九九九年に弱冠二〇歳でデビューした坂本礼、二〇〇三年度ピンク大賞・作品賞の上野俊哉らも健在だが、ここのところ新人監督のデビューが少なく、淋しい限り。そのうちの一人、堀禎人は二〇〇三年にデビュー。二作目『不倫団地　悲しいイロやねん』(05)のメロドラマ的完成度は高く、今後に期待したい一人である。またここでは、プログラム・ピクチャーのお手本のような傑作を年に一本ペースながら発表している日活ロマンポルノ出身の後藤大輔に注目したい。老人を主役にした叙情ポルノ『痴漢義父　息子の嫁と…』(03)や、哀切とエロスが画面に滲む『夫婦交換前夜　あなたと私の奥さん』(04)、そして最新作『わいせつステージ　何度でもつっこんで』(05)は、盲目の少女と腹話術師とその弟子のおかしくてやがて悲しい愛の物語を描いた力作。総じて低予算を感じさせない豊かな絵作りと骨太なドラマツルギーは、日活撮影所経験者ならではのものであろうか。

オーピー映画

また、上記の国映=新東宝系に比べてさらに製作条

件的に厳しいオーピー映画[★4]だが、こちらも個性的な監督陣が健在する。女性ファンも多い**吉行由実**は女優として活躍していた一九九六年にデビュー、既に数十本の作品を発表している。男女のすれ違いをセンチメンタルに描いた『姉妹どんぶり 抜かずに中で』(96)、『年上のOL 悩ましい舌使い』(05)や同系統の薔薇族映画『せつないかもしれない』(04)のセンチメンタル路線から、林由美香の遺作となってしまったことで注目された『ミス・ピーチ 巨乳は桃の甘み』(05)など邦画にあまりないハリウッド調のライトコメディ路線などに変わりつつあるが、総じて一般映画と並べてみても分かりやすくエンターテインメントとしても遜色はない。ピンク映画にとどまらず邦画全体でも貴重な存在と言えよう。

同じく俳優出身の**荒木太郎**は地方ロケを数多く敢行し、林由美香をマドンナに据えたピンク版『男はつらいよ』こと「キャラバン野郎」シリーズなど、映画愛に溢れた傑作を生み出し、現在も同様なスタイルで精力的に製作を重ねている。その他、二〇〇三年にピンク大賞・監督賞を受賞した国沢実や、コンスタントに作品を発表し続ける池島ゆたからも健在。また、国沢実作品の脚本を手がける樫原辰郎の唯一の監督作『美女濡れ酒場』(02)はここ数年の邦画でも見られなかったホラーファンタジーの傑作であり、高い評価を得た。ピンク映画界で最も異色の作家とも言える山崎邦紀は、『ブレードランナー』を下敷きにした『変態熟女 発情ぬめり』(03)や謝国権『性生活の知恵』×人形愛をテーマにした『変態体位 いやらしい性生活』(05)など、シュールで難解なテーマと豊潤なエロスが同居する独自な世界観を放ち続けている。

オーピー映画は長年助監督を経た若手作家がバランス良く出て来ているのが嬉しい事実。九二年にデビューした**加藤義一**は滝田洋二郎らに連なる艶笑コメディという難しいジャンルに果敢に挑戦。ピンク版「恋しくて」こと『スチュワーデス 腰降り逆噴射』(02)、『少林サッカー』的なエッセンスを果敢に取り込んだ『痴漢電車 快感!桃尻タッチ』(03)、そして二〇〇五年には森崎東作品にオマージュを捧げた『痴漢電車 揺れて密着お尻愛』(05)などの傑作も生まれ、今後にも注目してゆきたい存在だ。また、二〇〇四年にデビューしたばかりの**竹洞哲也**もハイペースで作品を量産。『欲望ヒッチハイク 求めた人妻』(05)など、安定した演出力を披露。作家性という部分はまだわからないが、デビュー時から安定した佳作を作り続け、業界自体を堂々底上げしていると言える作家だ。ピンク映画界ではこういった存在こそ重要なのである。

★4——ピンク映画の製作会社・大蔵映画が二〇〇二年より名称変更。現存する製作会社の中では最もオーソドックスな体制で製作を続けている。

『かえるのうた』『下妻物語』にも通じる女の子の友情物語

また、近い世代では先ほどVシネマの雄として紹介した七五年生まれの城定秀夫に注目したい。長年助監督を経験してエクセス[★5]でデビュー。覗き、覗かれる教え子と女教師の詩情あふれる愛欲のドラマ『味見したい人妻たち』(03)は堂々セックスを見せ場に描いたベテラン顔負けの純然たるプログラム・ピクチャーで、ロマンポルノの赴きさえ感じられるハイレベルな作品であった。一見地味に感じるかもしれないが、楽曲の使い方や細部の映画的なディティールの繊細さにはオンリーワンの才能を感じる。現在はVシネマの方に傾倒しており、ピンクでの新作は難しい状況だが、劇場用作品も準備中とのことで、そちらに期待したい。

抱える問題は大きく、そして時代の流れに逆らえない状況のピンク映画だが、新作は月代わりで生まれ、今日も場末の映画館でひっそりと上映され続けている。しかし、あと数年の命と言われる〝**最後のプログラム・ピクチャー**〟も、こうして個性豊かな監督陣を並べてみると非常にポジティブな気持ちになってくる。これだけバラエティに富んだ才能がほぼ同じ製作条件下に肩を並べる伝統的なジャンルはピンク映画しかない。これからも見守り続けると共に、今や邦画界全体で貴重となった35ミリフィルム作品の、映画館での出会いを少しでも多く体験して頂けたらと思う。

★5——日活系のピンク映画製作会社。ここ数年で本数が激減。

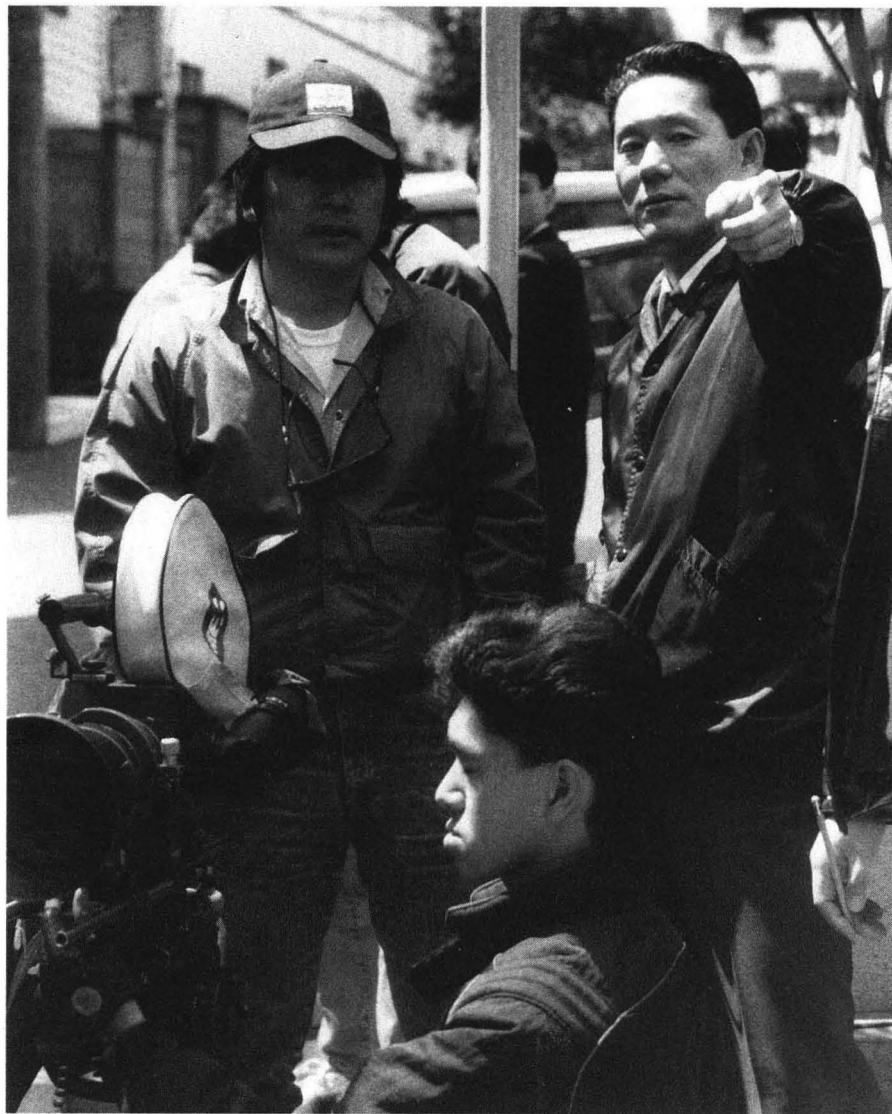
歴史

五〇年代生まれの監督の戦いを想起せよ

北野武、阪本順治、黒沢清など 五〇年代前後生まれの作家たちの精神はどこへ?

北小路隆志
TAKASHI KITAKOUJI

本稿で僕に要請されるのは、北野武、坂本順治、黒沢清ら一九五〇年代前後生まれの日本の映画作家たちによる仕事の現状分析と、彼らの仕事が後続の映画作家たちの間で、どんな形で肯定的もしくは否定的に受容されたか……という問いに何らかの解答を呈示することだった。しかし、この問いは即座に袋小路に陥る。一九六〇年代半ば以降に生まれ、主に九〇年代半ば以降——昭和と冷戦及びバブル景気終焉の後に、阪神淡路大震災やオウム真理教事件などを経た時代——にデビューした映画作家たちにモチベーションを提供するのは、もはや先行世代による仕事の継承ではなく、それに反発を表明することでもない。むろん彼らのなかで尊敬する映画作家や熱愛する映画が消え失せるわけではないだろう。しかし、それは巨大なCDショップで横並びに置かれるマイルス・デイヴィスからハーパー・ビザールに至るまでの製品を選択する行程に似たものとなる。そんな意味で、縦軸に流れる「歴史」が不在となるが、それこそ冷戦終焉時に盛んに奏でられた〝歴史の終焉〟なる悠長な調べに組するつもりはない。たとえば、熊切和嘉が連合赤軍事件を題材にホラー映画(?)を撮るとき、あるいは河瀬直美が奈良の過疎山村でドキュメンタリーを撮るとき、僕らは**「歴史」の不在**をそこに感じるが、それは「歴史」の切断であり、そこに端を発する新たなる〝歴史の再開〟なのだ。伝統への敬意でも拒絶でもなく、**データベース的に並列化された「歴史」へのアクセス**が日々実践され、そこに彼らの**「現在性」**が出現する。ここで取り上げられる

右より：黒沢清、阪本順治、北野武

撮影中の北野武(47年生まれ)。50年代前後の生まれの監督たちと現代の監督たちには、強い断層ができている

『ヴァイブレータ』故・神代辰巳監督の『赫い髪の女』と相似／差異の関係にある注目作

一九五〇年代生まれの作家たちは、そうした事態が訪れる前段階において、「歴史」（撮影所システムとその崩壊）との格闘を強いられた最後の世代に当たる。

『ヴァイブレータ』と『赫い髪の女』の間に

廣木隆一（54年生）の『ヴァイブレータ』が、二〇〇三年の時点で登場し、評論家の間で好評を博した意味は考察に値するように思う。脚本家・荒井晴彦（47年生）は、二〇年以上も前に神代辰巳（27年生）のために執筆した脚本を想起しながら、赤坂真理による原作を読んだ印象をこう書き記している。「『ヴァイブレータ』を読んで『赫い髪の女』のあのアパートの部屋が動いていると思った。あの雨に降りこめられた部屋は、二〇年たって雪の中を走るトラックの運転席とベッドスペースになったのだ、と思った」（『争議あり』）。

実際僕らは、二〇年以上も隔てて公開された二本の映画――『赫い髪の女』（79）も中上健次原作の〝文芸映画〟である――を何らかの形で重ね合わせ、その間に見出される類似点と、それ故より鮮明になる両作間の差異に思いを馳せることになった。その類似点と差異は、日本映画がこの二〇年の間に歩んだ変貌をいかに表出するのか？　類似点の方から始めよう。

両作は共にトラックに乗った男性によって女性が拾

『ヴァイブレータ』DVD（発・販 ハピネット・ピクチャーズ）

われる光景を物語の発端とする。『赫い髪の女』の場合、道端でうどんを啜る女が拾われ、そのまま土木業の男性の狭いアパートの部屋に居付く。『ヴァイヴレータ』では、深夜のコンビニエンスストアーで時間を潰す女性が、店に立ち寄った運転手の後を追ってトラックに乗り込み、長距離輸送の旅を共有する。さらにそれ以降、両作の男女は共に極端に限定された空間のなかで濃密な性愛関係を営むのだ。

　次に差異に目を転じよう。まず荒井の感慨にあるように、『ヴァイブレータ』での男女の部屋は可動性に解き放たれた空間としてある。『赫い髪の女』でのトラックは労働者の生活の場と仕事場を繋ぐ輸送機関にすぎないが、『ヴァイブレータ』におけるトラックはそれ自体としてミニマムな居住空間であり、登場人物は、移動と停止、労働と生活の区別が曖昧な移動生活を受け入れたノマドとしてある。不動の密室と不断の可動状態にある密室。しかし、そのどちらがより不安定な空間であるかと問えば、意外にも前者の方だ。ボロアパートの部屋には、日夜の区別なく雨が降り込み、昼間には階下で暮らす覚醒剤中毒の女が、夜は夜で女の身体の共有を求める男の同僚が、それぞれ安々と侵入を果たすのだが、廣木作品でのトラックは移動を続けながらも、侵入者を拒絶するだけの頑強さや秩序を保つのだ。そうした対比は精神的に不安定な家出娘を受け入れるシェルター主の性格の違いにも反映され、暴力的な振る舞いによってしか女性を愛するすべを知らない『赫い髪の女』の男と対照的に、『ヴァイヴレータ』の運転手はやがて女性の庇護天使となるだろう。要するに、神代作品における男女の性愛が闘争関係としてあるのに対し、廣木作品でのそれは、その欠如によって特徴づけられるのだ。

「映画とは何か?」の問いを巡って

　四方田犬彦がその著書『日本映画のラディカルな意志』で示した図式に倣えば、かつて撮影所システムが健在であった時代において「映画とは何か?」なる問いは、よっぽど衒学的な態度でも採らない限り不用のものだった。そして一九七〇年代におけるその崩壊過程は、そうした映画の自明性の瓦解を意味し、八〇年代において「映画とは何か?」の問いが切実なものとして浮上する。しかしおそらくその問いは、九〇年代(より正確には九五年以降)の映画環境において早くもその効力を喪失させる。むろん映画が再興に成功し、かつての自明性を取り戻した……というわけではない。むしろ実態はその逆であり、自明性の喪失それ自体が自明性を帯びるに至ったのだ。

★1――具体的に列挙するなら、中心人物である長谷川和彦が四六年生まれ、高橋伴明が四七年生まれ、相米慎二が四八年生まれ、根岸吉太郎が五〇年生まれ、池田敏春が五一年生まれ、大森一樹と井筒和幸が五二年生まれ、黒沢清が五五年生まれ、石井聰亙が五七年生まれとなる。ここで監督の生年に関わる仮説を述べておくなら、むしろ昭和の年号に従ってカテゴライズした方が、状況をよりクリアにできるかもしれない。要するに、昭和二〇年代(四〇年代半ば以降から五〇年代半ば)の世代と昭和三〇年代(五〇年代半ば以降から六〇年代半ば)の世代へと仮に整理してみること。四五年に日本が敗戦という大きな切断を体験し、五五年には戦後体制が成立、六五年は日本が〝経済大国〟であることが自明となるぎりぎり手前の時期に当たる。七〇年代に映画の自明性が終わりを告げたとするなら、六五年生まれまでは、ともあれ、その終わりに立ち会うことのできた世代であり、映画が〝娯楽の王様〟であった余韻を感じながら映画と出会い、八〇年代的な映画環境に浸ることもできたはずだ。さらにこの括りなら、突然変異体である北野武を議論に載せやすくなり、五五年生まれの黒沢から六四年生まれの青山真治までを一つのカテゴリーに括れば、八〇年代における「映画とは何か?」の問いの代表格である蓮實重彦の愛弟子たち

以上を《場所》の観点から素描し直そう。映画が自明性としてあった時代、それは映画が（撮影所やプログラムピクチャーといった）《場所》を当然のごとく保持し得た時代だった。そして、その自明性の崩壊は、《場所》の喪失を意味し、一九八〇年代を通して映画は自分の居場所を探し求める。さらに、その**居場所の無さが自明となる時代**……それが九〇年代以降の現状なのだ。

こうした推移を再び『赫い髪の女』と『ヴァイヴレータ』の類似と差異の文脈に置き換えるならば、『赫い髪の女』は七〇年代を生き延びた畸形的プログラムピクチャー「にっかつロマンポルノ」に属する作品である。そこで映画がかろうじて保持していたはずの《場所》は、それでも外部からの不断の侵入物に脅かされ、その内部で瓦解の危機を孕んだ闘争としての男女関係が営まれる。《場所》（映画の自明性）の喪失を巡る危機意識が、男女関係および神代の映画を過剰かつ濃密なものへと高めるのだ。一方、そうした闘争を欠いた『ヴァイブレータ』を支配するのは、一種のリリシズムと見紛うばかりの〝優しさ〟であり、移動する部屋やノマド状態にある男女は、映画がもはや《場所》を喪失した事実を僕らに告げながらも、同時に他のどこかを探し求める意志をも蒸発させている。つまり彼らは、それが当然であるかのように移動状態を生き、そこから奇妙な安定性、要するに、不安定さが自明と成る事態の末に見出される逆説的な安定性を生じさせてしまうのだ。

ディレクターズ・カンパニーと八〇年代

一九五〇年代生まれの映画作家を巡る問いは、彼らのほとんどが旺盛な創作活動を展開させた一九八〇年代の映画環境を巡る問いへと置き換えられる。ここでは当時先端を走る映画作家たちが、一九八二年に結成したディレクターズ・カンパニーの意味を簡単に再検討しておく。この組織は四〇年代後半生まれから五〇年代生まれの混成チームであるが、★1 今僕らにとって重要なのは、映画の自明性が崩壊した時代において日本の映画作家たちが、いかなる発想から結集し、八〇年代を乗り切ろうとしたのか……を問い直すことにある。

今村昌平率いる今村プロからキャリアをスタートさせ、その後日活に「臨時雇い」として在籍した長谷川和彦（46年生）は、「監督主宰の独立プロと撮影所を掛け合わせたような、楽しんで仕事ができる場所」の創出こそ、ディレクターズ・カンパニー結成の動機であったと述懐している（「シナリオ」九一年三月号）。七〇年代における撮影所の崩壊は、ATGなどの独立プロの生産性の高まりを伴ったが、そうした撮影所と独立プロの間での対立や棲み分けの構図が一方の撮影所の

（？）を網羅できるだろう。

★2――ただし石井聰亙の存在自体が一つの生産的な〈場所〉として機能していた事実を忘れるべきでない。当時学生だった僕の友人も含め、多くの学生がエキストラやスタッフに駆り出された『爆裂都市』（82）の現場では、松岡錠治（六〇年生）が助監督を務め、阪本順治が美術として参加した。そして長い沈黙に入る前、石井が表明していた、ウィリアム・ギブスン流のサイバーパンク美学（八〇年代！）の映画化にかける情熱は、後続の塚本晋也（六〇年生）によって間接的に実現され、九〇年代において国際的な評価を勝ち取ることになる。

崩壊で機能し得なくなる。そんななか長谷川は、両者の長所を掛け合わせた《場所》を求めたのだ。「楽しんで仕事ができる場所」というあまりにも真っ当な前提に八〇年代的な映画環境において夢見られた《場所》の可能性と不可能性を同時に見出せそうな気がするが、いずれにしても、戦後から五〇年代生まれまでの先鋭的な映画作家たちは、八〇年代的な映画環境のなかで才能を開花させる一方、それに引き続く思いがけない呪縛に直面することになる。ATGで作られた『ヒポクラテス』（80）で注目された大森一樹（52年生）は、『すかんぴんウォーク』（84）や『恋する女たち』（86）など質の高い〝アイドル映画〟を量産したが、九〇年代にその勢いが継続されたとは見なしがたい。力業の長回しをトレードマークに時代の寵児となった相米慎二（48年生）は、畸形的プログラムピクチャーである角川映画として『セーラー服と機関銃』（81）をヒットさせた後、『ションベンライダー』（83）や『台風クラブ』（85）といった傑作群を主に八〇年代半ばまでに生み出した。最年少だった石井聰亙（57年生）にしても『爆裂都市』（82）や『逆噴射家族』（84）を発表後、長い沈黙に陥る。★2 しかし、さらに長きにわたる沈黙を強いられたのは長谷川和彦その人だった。『青春の殺人者』（76）や『太陽を盗んだ男』（79）がすでに八〇年代的な映画環境を予告するものであったがゆえ、より深刻にその呪縛に囚われたということか。おそらく、そうした長谷川の沈黙を間近に目撃することで、八〇年代的な呪縛の乗り越えへと切実に駆り立てられた映画作家が存在した。『太陽を盗んだ男』に制作進行で参加した黒沢清（55年生）である。★3

五〇年代生まれの巨匠たちと「現在」

昭和の終わりと重なる一九八九年において、日本映画の一九九〇年代が実質的に始動する。この年、九〇年代を代表する二人の映画作家、北野武（47年生）と阪本順治（58年生）がデビューを果たすのだ。

A　北野武　デビュー作『その男、凶暴につき』（89）は、深作欣二の降板によって彼自身が監督も務める形で製作された。主に七〇年代に『仁義なき戦い』（73）など異形のプログラムピクチャーを量産した巨匠からの跡目相続の儀式がここに遂行される。北野の強みは、「映画とは何か？」が問われた八〇年代的な映画環境から無縁の位置から仕事を開始できた点にあった。ただし、映画とは何でもありだ……と居直る姿勢を彼は見せない。デビュー作からすでに独自の形式へのこだわりを見せた彼の作風は、『ソナチネ』（93）の時点で早くも完成形態に達し、『キッズ・リターン』（96）

★3――他の〝ディレカン〟のメンバーについて補足しておく。ピンク映画出身である高橋伴明は、その結成の年に発表された『TATOO〈刺青あり〉』（82）で一般映画に進出し称賛を浴びる。『光の雨』（01）は、彼の世代にとって切実な連合赤軍事件を扱う映画だが、そこでは縦軸状の歴史の「不在」という現代的環境との苦闘が見出せるばかりだ。池田敏春は、ロマンポルノ作品『天使のはらわた・赤い淫画』（81）で注目され、その後、『人魚伝説』（84）を撮る。むしろ、前者の原作者である劇画家・石井隆（46年生）が、九〇年代に（性的）バイレオンスと耽美主義を合わせた作品を量産することになるが、八〇年代的な映画の延長線上にあるものと映る。根岸吉太郎はATGで『遠雷』（81）を撮った後、角川映画のヒット作『探偵物語』（83）を監督した。現在、『雪に願うこと』（05）などで、〝大人の映画〟の作り手として注目されつつあるが、これは、『九月の冗談クラブバンド』（82）や『ロックよ、静かに眠れ』（88）の長崎俊一（56年生）による『闇打つ心臓』（05）などの仕事と連動するものかもしれない。他の監督に目を転じると、独立プロ路線を継承した柳町光男（45年生）は、劇映画デビュー作『十九歳の地図』（79）、『さらば愛しき大地』（82）を経て、やはり八〇年代的な名前であるセゾングループと組んで中上健次原作の

や『HANA-BI』(98)での説話的・美学的洗練によって、国際映画祭に自らの《場所》を見出した。その後も『BROTHER』(01)でのアメリカ進出や『座頭市』(03)でのプログラムピクチャーの翻案などの展開を見せるが、それらに何らかの突破口があるかは不明だ。『TAKESHIS'』(05)では、『ソナチネ』の頃からアイデアとしてあった物語を軸に徹底した自己言及が試みられ、彼の作風はこの後、何らかの劇的変貌を遂げるだろう。

B　**阪本順治**　デビュー作『どついたるねん』(89)は、プログラムピクチャー崩壊後に、それでも力ずくでそれを単独で再興させる試みと僕らの目に映った。阪本にとっての《場所》は、まずもって大阪の「新世界」として出現したが、それは単なるローカル色への回帰ではない。彼の「新世界」はもとより難民たちが一時凌ぎに集う避難都市や収容所としてあり、あまりに洗練された『トカレフ』(94)ではなく、ジャンル分け不可能な『顔』(00)において彼の作風が確立された。そこに映し出されるのは、家族を自ら解体し、関西地方を襲った大地震に紛れて難民化する女性の移動の軌跡である。『ヴァイブレータ』のトラックめいた快適な部屋など彼女には望むべくもなく、行きずりのトラック運転手に処女を提供した後も、その移動は不安定で終わりない。その一方で『新・仁義なき戦い』(00)以降、今日の日本映画に残存するプログラムピクチャー的なものを委ねることのできる演出家としての役割をも阪本には期待されている。今後も彼は『ぼくんち』(03)のような難民を描く小品と、その主題と何らかの形で結びついた大作の間を、難民のごとく行き来するだろうが、その両輪が過不足なく合致する作品群の出現が待ち望まれる。

C　**黒沢清**　「映画とは何か?」の問いが重きを成す八〇年代は黒沢清の時代となっても不思議はなかったが、幾つかの傑作を残しながらも不完全燃焼のまま彼は八〇年代を通過した。極めて八〇年代的な映画『お葬式』(83)を監督した伊丹十三との『スウィートホーム』(89)を巡る対立こそ、黒沢と八〇年代的な映画環境の決裂を意味するかもしれない。冷戦の終焉には本当に驚愕した……との彼の発言を僕は耳にしたが、『地獄の警備員』(92)から、宙吊りの冷戦体制崩壊後の世界に踏み込む意志が窺えたとはいえ、まだそれが全面展開されたとは言えない。彼は九五年から翌年にかけて驚異的な勢いでVシネマ『勝手にしやがれ』シリーズを撮る。かつての同志(?)たちが、八〇年代的な映画環境の呪縛から抜け出せずにいるなか、[★4]ロマンポルノも含めプログラムピクチャーなど存在しない時代において、不意に生み出されたその畸形

『火まつり』(85)に取り組む。その後の『チャイナシャドー』(90)と『愛について、東京』(92)は、冷戦終焉後の"歴史の再開"に対峙し、八〇年代的な映画環境からの離脱を図る試みと映るが、それが充分に達成できているとは思えない。むしろ、近作『カミュなんて知らない』(05)で、似た構造を持つ高橋の『光の雨』を上回る成果をあげている。山本政志(57年生)の『ロビンソンの庭』(87)は、《場所》の喪失を巡る真に美しい八〇年代の映画だった。山本や石井聰亙のような、すでに九〇年代の到来を予期していたかのような作家たちにおける九〇年代以降の苦戦が意味するものは何か? 八〇年代的な映画環境の本流について言えば、シニカルで静謐な映画的遊戯に満ちたその自己言及の形態において、共に一九八三年に作られ、評判を呼んだ伊丹十三(36年生)の『お葬式』、その伊丹が出演している森田芳光(50年生)の『家族ゲーム』がその典型をなすだろう。林海象(57年生)のデビュー作で、"映画愛"とノスタルジーに満ちた『夢見るように眠りたい』(86)もその系列に属する。

的新種に彼は出会ったのだ。「映画とは何か?」の問いを前に逡巡することは許されない。その問いに今なお解答があるとすれば、ともあれ映画を撮り続けるなかでおぼろげかつ唯物論的に輪郭づけられる幽霊めいたものでしかないだろう……。一九九五年以後の環境に追いつき、さらには追い越すかのように黒沢清は『CURE/キュア』(97)を発表する。それは、寸前まで続いたVシネマでの量産体験を抜きに不可能だった飛躍であり、ここに彼は九〇年代以降の日本映画を突き動かす存在として不意に再浮上するのだ。『CURE/キュア』と高橋洋(59年生)ら彼の周辺にいた才能が、駄作も多数含まれる「J・ホラー」の先鞭をつけ、『呪怨』(00)の清水崇は黒沢の愛弟子である。そして『アカルイミライ』(03)は、(北野武への意識も垣間見せながら)黒沢が確立した九〇年代の禁欲的スタイルへの自己批判が滲み出る作品として注目される。

一九七〇年代にかけて映画の「歴史」が壊れる事態に遭遇し、八〇年代において目前に開かれるかのようだった大いなる自由が、恐るべき停滞と表裏一体のものとしてある「現実」と出会うこと……。それがここで取り上げた作家たちの多くが直面することになった難題(アポリア)であった。結局、それを乗り越えた黒沢清や、難題から無縁の地点から映画界に参入することで逆に映画を客観的に道具視できた北野武らが、九〇年代の日本映画の牽引役を担ったのだ。六〇年代後半以降に生まれた作家たちにとって、映画が誰かを庇護するシェルター(家)足り得ないことなど自明のものでしかない。黒沢や北野、阪本らの映画は、そうした自明性を不意に揺るがすものとしてあり、映画(作家)がもはや居場所を持ち得ないことの驚きや恐怖、そして悦びへと改めて僕らを導く。黒沢の『回路』(01)で必死になって封じ込められようとしていたあの扉の向こう側に、おそらく「映画とは何か?」なる無気味な問いが蠢(うごめ)くのだ。ただし、ここに世代間対立が再び持ち上がるわけではない。前述のように現代の作家にとって伝統の継承や破壊それ自体が意味をなさず、誰もが横一線に並ぶ競争相手もしくは同志となる。八〇年代において作家たちが直面した撮影所システム崩壊後の自由と停滞を巡る難題は、**映画の規範が半ば存在しない現代において、何でも撮ることができる大いなる自由が恐るべき停滞と表裏一体のもの**としてある「現実」へと置き換えられた。八〇年代において〝映画はいかにして死ぬか?〟(蓮実重彦)が符牒として働いたとすれば、現代におけるそれは**〝映画はいかにして死に切れずにいるか?〟**となるだろう。

★4——たぶん黒沢にとって、かつての先輩・同志のなかで唯一のライヴァルとしてあったのが——要するに、八〇年代的な映画環境を抜け出す存在と映ったのが——『あ、春』(98)や小泉今日子や浅野忠信を使いこなす『風花』(00)の相米慎二であったと思われる。しかし残念ながら彼は『風花』を遺作に逝去した。黒沢のより親密な同志で「映画とは何か?」の問いに忠実な『変態家族・兄貴の嫁さん』(86)を経て、『シコふんじゃった』(92)や『Shall we ダンス?』(96)で九〇年代日本映画のヘゲモニーを握るかのようだった周防正行(56年生)のその後の長い沈黙については、より仔細な分析が必要だろう。ともあれ、いわゆる〝娯楽映画〟(プログラムピクチャー的なもの)に適する優秀な才能を使いこなしえない致命的とも思える今の日本映画界の欠陥がここに浮き彫りになる。彼の映画に出演していた竹中直人(56年生)の仕事は、残念ながら、その陳腐な再生産の域を出ないように思われ、八〇年代的な〝お遊び〟の露呈が散見される。

系列

映画監督になる方法

「ぴあフィルムフェスティバル」、大阪芸大、立教大系、テレビ界からの参入など出身系列を紹介

月永理絵
RIE TSUKINAGA

映画監督への道

まず断っておくと、映画監督とは職業の名前である。自称というわけにはいかない。では、映画を撮れば映画監督と言えるのか。ミュージシャンの場合を考えてみよう。プロとアマチュアの差異は、CDをメジャーのレーヴェルから出しているかどうかで決まる。小説家の場合は、商業誌に掲載されるか、自費出版ではなく単行本を出版できるかによって決まる。映画監督にも、プロとアマチュアの違いがあるのだろうか。映画は公開されなければ映画ではない。DVカメラ一台で映画を完成させれば、彼（彼女）は映画監督かもしれないが、それは自主映画監督でしかない。つまり、プロの映画監督は、**商業映画を劇場で公開できる人**のことだ。

何かの職業につこうと思えば、まずは就職活動が必要だ。それでは、映画監督を目指す者は、どのような就職活動をすればいいのだろうか？ 映画監督への道には、いくつもの方法がある。現在活躍する映画監督たちは、どのようにして映画監督になったのだろうか。

どの分野でも言えるように、出身の大学はその後の仕事に大きく関わっている。映画監督にも同じことが言える。そして同じ大学に籍を置いていた者たち、それも同年代の者たちは、お互いに影響を与えあい、映画界の中でもある種の系列として浮かび上がるものである。

立教大学系

この例としてよく知られているのは、**黒沢清**、**青山真治**ら「**立教系**」と呼ばれる映画監督たちだ。立教大学出身の彼らが所属していた立教大学の映画自主制作サークル「パロディアス・ユニティー」は、そのメンバーや個々の活動について在学時から「立教ヌーヴェルヴァーグ」という名前で知られていた。立教大学には映画制作を教える学科や授業はなかったが、彼らが影響を受けたのは、映画評論家・蓮實重彦が受け持っていた映画論の授業だった。この授業を受けた黒沢や青山、**万田邦敏**、**塩田明彦**、**篠崎誠**らは、批評と制作との両方を意識した映画作りを目指し、自主映画サークルの活動を始めたのである。黒沢や万田は青山、塩田、篠崎らより一世代上でもあり、彼らが一緒に活動していた時期はほぼないと言えるが、同じ「立教系」出身者の中からこれほど多くの映画監督たちが出てきたことは、蓮實重彦による教育としての映画批評が見事に成功した結果だと言えるだろう。

大阪芸術大学系

「立教系」の監督たちと同じように大学の自主映画サークル出身者として現在注目を集めているのが、**大阪芸術大学**出身者たちである。映画監督・中島貞夫が教鞭をとる大阪芸術大学映像学科は、**庵野秀明**もかつて在籍し、最近では**橋口亮輔**や**山下敦弘**、**熊切和嘉**などが卒業生として知られている。なかでも最近の活躍が目ざましいのは、『バカの箱船』(02)や『リアリズムの宿』(03)で自主映画作家のホープとして台頭し、その後『リンダ リンダ リンダ』(05)でメジャー作品を商業的にも成功させている山下敦弘だが、彼のキャリアは大阪芸術大学時代に始まった。

ふたつ先輩である熊切和嘉の卒業制作映画『鬼畜大宴会』は、ぴあフィルムフェスティバルの準グランプリを受賞し、都内の単館で公開され話題を呼んだ。そしてスタッフとして参加していた山下もまた、卒業制作では初の長編『どんてん生活』(99)を完成させ、二〇〇〇年ゆうばりファンタスティック映画祭のオフシアター部門でグランプリを受賞している。彼らが所属していた自主映画サークルには、他に熊切の映画の脚本を手掛けることも多い映画監督・**宇治田隆史**や、熊切の同級生であり山下の映画には欠かせない役者・山本浩司、そして脚本家・向井康介らも所属していた。熊切と山下に共通しているのは、どちらも卒業制作映画が有名となっていることと、自主映画サークルで出会ったスタッフと、その後も活動を共にしていること

である。山下は向井らと映画制作団体「真夜中の子供シアター」を発足し、自身の映画だけではなく熊切や宇治田などの監督作など、数々の映画の制作・配給を行っている。

日大芸術学部系

山下と同じように、大学で出会ったメンバーで制作団体をつくったのは、**日大芸術学部**映画学科卒業の**冨永昌敬**である。日本大学芸術学部の出身者には、冨永の他に**石井聰亙**や『さよならみどりちゃん』(04)の**古厩智之**がいる。冨永は自身のスタッフたちを中心に、江古田在住の俳優や映像作家たちでつくる「opaluc」という集団を発足する。「opaluc」は正確には制作団体ではないが、どちらも同年代の仲間たちと団体をつくり、それぞれに強力し影響を与えあうという新しい形での映画作りを目指している。

冨永は、学生時代に手掛けた自主映画『VICUNAS』(02)が水戸映画祭でグランプリを受賞し、突如映画界に出現した。水戸映画祭の審査員であった青山真治や小説家・阿部和重から絶賛され、長編デビューよりも前に映画監督として脚光を浴びることとなった。その後も自主映画をつくり続けながら、劇作家・宮沢章夫氏が主宰する遊園地再生事業団のオムニバス映画『be found dead』(04)に参加、〇五年夏には『シャーリー・テンプル・ジャポン2』がレイトショー公開されるなど、着実に商業映画監督としてのキャリアを積み重ねている。

東京芸術大学大学院、映画美学校、イメージフォーラム、日本映画学校

映画を専門とする大学には、今年四月に開講し北野武の教授就任で注目を集めた**東京芸術大学大学院**などがあるが、大学以外にも、映画監督を排出する教育機関は数多く存在する。映画制作自体を教科として教える専門学校である。多くの著名講師陣を集めた**映画美学校**(井川耕一郎らを輩出)や、**イメージフォーラム付属映像研究所**などが知られる。なかでも、日本で初めてつくられた映画専門学校として有名なのが、映画監督・今岡昌平が創設した**日本映画学校**(元横浜放送映画専門学校)である。九六年から映画評論家の佐藤忠男が校長をつとめるこの日本映画学校は、映画監督だけではなく、俳優コースなど様々な教育コースを備えており、卒業生の中には多くの俳優や映画スタッフらもいる。**三池崇史**や**本広克行**、**山口雄大**らが卒業生として有名である。最近では、ドキュメンタリー映画の監督たちを多数輩出している。

専門学校の特徴としては、制作についてのノウハウを教えてくれるだけではなく、自主映画から商業映画への過程をバックアップする制度も取り込まれている点にある。映画美学校では、毎年ファーストカットというイヴェントを催され、一期生たちの中から選出された者が監督となり、映画をつくる機会が与えられる。完成した映画は、ユーロスペースにて一般上映される。こうした専門学校の特徴は、劇場での公開や映画祭への出品を学校側が後押ししてくれるという利点があるところだ。

PFFとその活動

さて、どうすれば映画監督になれるのかという問題だが、学生映画や自主映画の監督たちにとっては、やはり**映画祭での受賞**が大きな登竜門となる。さて、これまで挙げた監督たちの経歴を追うと、その多くに共通する受賞歴がある。**PFF（ぴあフィルムフェスティバル）**での受賞である。七七年に始まった当初は、オフシアターフェスティバルと呼ばれ、石井聰亙や黒沢清など現在一線で活躍する監督たちを多数輩出している。だが、たとえグランプリを受賞してもすぐに商業映画の監督としてデビューできるわけではなく、『ジョゼと虎と魚たち』（03）の**犬童一心**は、七九年にグランプリを受賞しながらも長編デビューを果たしたのが九〇年代に入ってからであった。こうした状況を踏まえ、PFFは八四年から長編映画製作援助システムとしてスカラシップ制度を導入する。

以前はPFFアワードを受賞したひとりがスカラシップを受けるという仕組みだったが、第14回（内田けんじ『運命じゃない人』）からは、PFFアワードの各賞受賞監督は次回作の企画書、もしくは脚本を提出することが出来るようになり、その中からスカラシップ権獲得者一名が決定する。完成した作品はPFFでお披露目され、国内外の映画祭に出品、一般公開される。このような、映画祭でありながら映画を製作、配給し、新人監督のトータルプロデュースまでするというシステムは、世界の中でもPFFだけである。

第1回スカラシップ生の**風間志織**は、高校卒業時にスカラシップ作品として『イみてーしょん、インテリあ。』（85）を監督し、トリノ国際映画祭に招待されるという成功をおさめているが、スカラシップ制度が世間の注目を集めるようになったのは、やはり**橋口亮輔**と**矢口史靖**からだろう。第6回スカラシップ生、橋口亮輔の『二十歳の微熱』（93）は、ゲイの少年たちというセンセーショナルな題材や無名の監督・役者、そして低予算という条件ながら、単館で公開されるや否

や大ヒットという結果となった。橋口の成功は、ＰＦＦスカラシップ制度の成功を証明しただけではなく、低予算による映画であってもヒットするという業績を残すことになった。それに続く矢口史靖のスカラシップ作品『秘密の花園』（97）は、出世作となった『ウォーター・ボーイズ』（01）に通じる青春コメディの才能を十分に発揮した作品で、これまた公開時には大きなヒットを記録した。

　九七年にはＰＦＦアワードグランプリを受賞した**村松正浩**の『シンク』や準グランプリの『鬼畜大宴会』（熊切和嘉）が入選作品として劇場公開されるなど、ＰＦＦには、スカラシップだけではなく劇場公開へとつながるチャンスが多く備わっている。最近では、昨年の企画賞を受賞した**井口奈己**の『犬猫』（01）が単館でレイトショー公開され、異例のロングランを記録するという業績もある。〇四年より、早稲田大学と連携し、ＰＦＦ「コンペティション部門」入賞者に対し、大学院・国際情報通信研究課（本庄キャンパス）への入学を推薦するという、新たな人材育成の試みも行なわれている。このように、ＰＦＦは自主映画監督達への様々な形での援助が行われている、最もチャンスのあるフェスティバルだ。

　日本では他にも毎年数々の映画祭が開かれているが、世界の映画祭で名前を売り、日本に逆輸入される形でデビューをする監督達もいる。カンヌ映画祭でカメラドールを最年少で受賞した河瀬直美や、低予算インディーズ映画『ＶＥＲＳＵＳ』（00）がフランス、ドイツを始めとする世界のファンタスティック映画祭で上映され喝采を浴びた**北村龍平**である。彼らは日本での興業成績が芳しくないという点でも共通しているが、どちらも海外での評価が高く、映画祭での活躍が目ざましい監督たちだ。

ＴＶから映画界へ

　映画監督になる方法には、自主映画から商業映画へと昇っていくのではなく、別の分野で実力をつけ、映画界へと転身する方法もある。たとえばＴＶ業界からの転身である。従来の映画業界からではなく、ＴＶやＣＭ、ＰＶの世界で有名になりそこから映画業界へと飛び込むという話は珍しくないが、その先駆けとなったのが、サザンオールスターズなどのＰＶで活躍し、ＴＶドラマ『打ち上げ花火、上から見るか下から見るか』（93）がのちに映画公開された**岩井俊二**だ。ＴＶドラマの演出から映画界へと進出を果たす例としては、『踊る大捜査線』（98）の**本広克行**や、ドラマの脚本で一躍スターとなった**宮藤官九郎**らがいる。日本映

画界の中で今もっとも注目を浴びている**行定勲**も、ＴＶ演出家時代の岩井俊二の助監督をつとめるなどしていた。犬童一心は、ＰＦＦでの入選後、ＣＭ演出家として活躍し数々の賞も受賞している。また、個性的なＰＶでミュージシャンたちからの信頼も厚い『ＳＦ』(98)の**中野裕之**、『茶の味』(03)の**石井克人**は、従来の映画界からは孤立した存在として数々の映画を手掛けている。

同じようにＴＶ番組制作から映画への道を開いた監督として、**是枝裕和**、**諏訪敦彦**らがいる。彼らはＣＭやＰＶではなく、ＴＶでドキュメンタリー番組を製作していたことから、やがてフィクションの映画をつくるようになっていく。是枝は、ＴＶドキュメンタリー作品を数多く手掛け、候孝賢とエドワード・ヤンを追った作品などを残している。彼らに共通するのは、ドキュメンタリーの手法がその映画にも大きく関わっている点である。諏訪の作品には、常にフィクションとノンフィクションの可能性というテーマが見られる。また是枝の作品に、オウムサリン事件をモチーフにした『ディスタンス』(01)や『誰も知らない』(04)など、社会的事件をフィクションとして扱ったものが多いのも、ドキュメンタリー作家としての彼の経歴が大きく関わっているのだろう。ＴＶ界からの参入は現在さらに発展しているが、この他にも、ＡＶ監督として活躍しながら映画監督作品『恋する幼虫』(03)が話題を呼んだ**井口昇**など、様々な分野から映画界へと参入する例がある。

映画監督の出自の系統としては、出身した学校、フェスティバル、他分野での活動など、いくつかのパターンがある。しかし同じ系列の出身者たちのつくる作品が、図らずも似通った傾向となってしまっていることは否定できない。そのことがこの先の日本映画にとってどのような影響を与えていくのか、今の時点ではまだ判断はできない。

女性心理を丁寧に描く恋愛映画作家

及川章太郎（脚本）

➡ 廣木隆一（『東京ゴミ女』『美脚迷路』『理髪店主のかなしみ』『ガールフレンド』『機関車先生』）／風間志織（『火星のカノン』『せかいのおわり』）

ダイアローグの面白さが光る新世代注目株

向井康介（脚本）

➡ 山下敦弘（『ばかのハコ船』『リアリズムの宿』『くりいむレモン』『リンダリンダリンダ』）／奥原浩志（『青い車』）

Jポップカルチャーを代表するマルチ・クリエーター

宮藤官九郎（脚本）

➡ 行定勲（『GO』）／曽利文彦（『ピンポン』）／三池崇史（『ゼブラーマン』）／李相日（『69』）

押井守などアニメ作品の仕事で多くの信者を持つ鬼才

川井憲次（音楽）

➡ 中田秀夫（『サディスティック&マゾヒスティック』『カオス』『仄暗い水の底から』／万田邦敏（『UNLOVED』）／押井守（『アヴァロン』『イノセンス』『立喰師列伝』）

ノイズと即興演奏のイディオムの拡張を追求する第一人者

大友良英（音楽）

➡ 安藤尋（『blue』『ココロとカラダ』）／塩田明彦（『カナリア』）／奥秀太郎（『壊音』）／冨樫森（『ごめん』）／青山真治（『路地へ』）

ハリウッド仕込みの視覚効果を日本映画に導入

曽利文彦（VFX）

➡ 宮藤官九郎（『真夜中の弥次さん喜多さん』）／堤幸彦（『ケイゾク』）／アニメーション『アップルシード』

『ガメラ』シリーズ以降、日本映画の中心人物に

樋口真嗣（特技監督）➡ 佐藤信介（『修羅雪姫』）／原口智生（『さくや／妖怪伝』）／鈴木清順（『ピストルオペラ』）

知性と品性を備えた自由な音空間を作り出す

菅野よう子（音楽）

➡ アニメ『COWBOY BEBOP』／中島哲也『下妻物語』／石川寛『tokyo.sora』『好きだ、』

〈映画ゼロ世代〉スタッフ・キーパーソン一覧

＊ただし、2000年以降の作品を対象とする

ポップな錬金術を見せるヴィジュアリスト

佐々木尚（美術）

➡ 三池崇史（『妖怪大戦争』）／大谷健太郎（『約三十の嘘』）／堤幸彦（『恋愛寫眞』『ケイゾク』）／庵野秀明（『キューティーハニー』）／行定勲（『贅沢な骨』）

閉塞した空間のリアリティを演出

磯見俊裕（美術）

➡ 是枝裕和（『ディスタンス』『誰も知らない』）／熊切和嘉（『アンテナ』）／西川美和（『蛇イチゴ』）／塩田明彦（『害虫』）／冨樫森（『星に願いを。』）

安定感と力強さを併せ持つ名カメラマン

山本英夫（撮影）

➡ 三池崇史（『ビジターQ』『オーディション』『カタクリ家の幸福』『殺し屋1』『天国から来た男たち』『SABU』『桃源郷の人々』『新・仁義なき墓場』『着信アリ』『妖怪大　戦争』）／清水崇（『THE JUON／呪怨』／三谷幸喜（『THE有頂天ホテル』）／冨樫森（『鉄人28号』）／西川美和（『蛇イチゴ』）

日常の揺らぎを繊細にとらえ、女性を写す名手

鈴木一博（撮影）

➡ 大谷健太郎（『とらばいゆ』『約三十の嘘』『NANA』）／廣木隆一（『東京ゴミ女』『不貞の季節』『理髪店主のかなしみ』『ヴァイブレータ』『ラマン』『ガールフレンド』『機関車先生』）／安藤尋（『blue』『ココロとカラダ』）／いまおかしんじ（『たまもの』）／塩田明彦（『ギプス』）／篠崎誠（『忘れられぬ人々』）

『リング』を大ヒットに導いた絶妙の陰影術

林淳一郎（撮影）

➡ 黒沢清（『回路』）／中田秀夫（『仄暗い水の底から』『リング』）／瀬々敬久（『RUSH!』『SFホイップクリーム』）

斬新かつ奇抜なデザインで日本映画のルックを一新

北村道子（衣装）

➡ 三池崇史（『殺し屋1』）／犬童一心（『メゾン・ド・ヒミコ』）／黒沢清（『アカルイミライ』）／佐藤佐吉（『東京ゾンビ』＊スタイリストとして

フリーキーな笑いを炸裂させる異能ストーリーテラー

佐藤佐吉（脚本）

➡ 三池崇史（『殺し屋1』『牛頭』）／本田隆一（『セクシードリンク大作戦』）／犬童一心（『金髪の草原』99年）

阿部嘉昭
評論家。立教、早稲田で教鞭もとる。邦画レビュー集に『日本映画の21世紀がはじまる』『日本映画が存在する』。ほか映画関係の著作に『成瀬巳喜男』『68年の女を探して』『北野武vsビートたけし』など

大場正明
1957年横浜生まれ。評論家。著書及び編著書は、『サバービアの憂鬱』(東京書籍)、『CineLesson15 アメリカ映画主義』(フィルムアート社)など。「Cut」「STUDIO VOICE」「キネマ旬報」「CD Journal」「eiga.com」「cine-pause.com」などの雑誌やウェブに寄稿。HPは"crisscross" (http://c-cross.cside2.com/)

岡村民夫
1961年生。法政大学国際文化学部教授。表象文化論。著書『旅するニーチェ　リゾートの哲学』(白水社)、訳書『デュラス、映画を語る』(みすず書房)。

小川真司
1963年生まれ。1987年アスミック入社、テレビゲームのプロデュース、洋画配給宣伝プロデュースをへて、1999 年『リング0～バースデイ』で映画プロデューサーとしてデビュー。『ピンポン』(02)、『ジョゼと虎と魚たち』(03)、『真夜中の弥次さん喜多さん』(05)などのプロデュースにかかわる。

鬼塚大輔
静岡英和学院大学教授。「キネマ旬報」ほかに執筆。編著書に『ザ・ビークル・ムービーズ』、訳書に『セルジオ・レオーネ』(共にフィルムアート社)ほか。

金澤誠
映画ライター。映画の製作現場ルポ、映画人へのインタビューを中心に『キネマ旬報』『INVITATION』などに執筆。

金原由佳
映画ライター。1965年生まれ。3月からキネマ旬報で、美術監督、種田陽平氏と共に、日本映画の美術監督の重鎮たちへのインタビューの連載を開始。

北小路隆志
映画批評家。東京国立近代美術館フィルムセンター客員研究員。著書に『王家衛的恋愛』(INFASパブリケーションズ)、共著に『映画の政治学』(青弓社)など。

小林善美
音楽家・日曜翻訳家(でも、翻訳しばらくしてないなあ)。訳書にクリス・カトラー『ファイル・アンダー・ポピュラー』(水声社)。「映画芸術」「ベストテン・ワーストテン」には毎年全力投球しています(笑)。

志水邦朗
1968年生まれ。いくつかの編集部をへて、いまはフリーランスの編集・ライターとして活動中。

清水 節
編集・文筆業。06/2現在の最新履歴は、BBCドキュメンタリー『ブルー・プラネット』DVD-BOX封入の52Pブックレット。各メディアで手広く深く活躍中!

月永理絵
1982年生まれ。鎌倉にある学術出版「港の人」に勤務。ライターとして、雑誌「nobody」や「Quick Japan」にて、映画評・書評・インタビュー記事などを担当。

轟夕起夫
1963年生まれ。文筆稼業。各誌に映画記事を中心に執筆中。著書に「映画監督になる15の方法」(洋泉社)、「轟夕起夫の映画あばれ火祭り」(河出書房新社)。

直井卓俊
1976年11月21日生まれ。SPOTTED PRODUCTIONS代表。劇場用映画、DVDなどの企画・プロデュースを行う傍ら、映画秘宝、TV Bros.などを中心にライターとしても活動中。

中西愛子
映画ライター。「キネマ旬報」「TVTaro」「BSfan」「スタジオボイス」などに執筆。HP・シネマックスカフェ内で、ブログ更新中。http://www.cine-macs.com/

藤津亮太
1968年、静岡県生まれ。アニメ評論家。主な編著に『ガンダムの現場から』(キネマ旬報社、氷川竜介と共編)、『「アニメ評論家」宣言』(扶桑社)、『三鷹の森ジブリ美術館ガイドブック』(徳間書店)などがある。

光山明美
1959年、大阪生まれ。情報誌の映画欄を担当後、フリー。著書に『土曜日の夜』、『ラヴィング・ユー』、『瑕疵(きず)―マンションに住むということ』。

森直人
1971年生まれ。映画批評ほかライター業。「キネマ旬報」「流行通信」「テレビブロス」「クイックジャパン」「メンズノンノ」「この映画がすごい!」などに執筆。編著に『〈日本製映画〉の読み方』『21世紀／シネマX』『シネ・アーティスト伝説』(いずれもフィルムアート社)。共同HPはhttp://www3.ocn.ne.jp/~missitsu/

CineLesson別冊

日本発 映画ゼロ世代
新しいJムーヴィーの読み方

2006年3月9日　初版発行

編者……………森直人＋編集部
装幀……………吉野愛
編集部…………津田広志＋大谷薫子＋小船井健一郎

写真協力………レントラックジャパン、国映、ヒューマックスコミュニケーションズ、アミューズソフトエンタテインメント、角川エンタテインメント、ハピネット・ピクチャーズ、キングレコード、バンダイビジュアル、バップ、NEGA、ミラクルヴォイス、東芝エンタテインメント（敬称略）
カバー図版……安藤尋監督『ココロとカラダ』

発行者…………奈良義巳
発行所…………株式会社フィルムアート社
東京都新宿区三栄町10
四谷コーポ　〒160-0008
TEL.03-3357-0283　FAX.03-3357-0679

印刷所…………三秀舎
製本所…………越後堂製本

ISBN4-8459-0682-1 C0074

9784845906826

1920074017003

ISBN4-8459-0682-1

C0074 ¥1700E

定価＝本体1700円＋税

行定勲
宮藤官九郎
安藤尋
豊田利晃
熊切和嘉
山下敦弘
清水崇
李相日
大谷健太郎
矢口史靖
いまおかしんじ
風間志織
石井克人
井口昇
奥原浩志
曽利文彦
古厩智之
北村龍平
女池充

河瀬直美
中島哲也
犬童一心
塩田明彦
佐藤佐吉
中田秀夫
富樫森
三池崇史
青山真治
岩井俊二
是枝裕和
瀬々敬久
三木聡
橋口亮輔
三谷幸喜
庵野秀明
諏訪敦彦
篠崎誠
中江裕司